

سرديات الانهزام

«موت الفوات» لمحمد الهجابي نموذجاً

أحمد الناري بلري / جامعي، تونس

وكيفما قلّينا وجوه تناول رواية «موت الفوات» لمحمد الهجابي، وجدنا الانهزامية مداراً جامعاً لمختلف أوجه الحضور فيها، على مستوى عناصر المروي، وعلى مستوى فعل الكتابة الروائية ذاته. فقد تضافرت لتأثيث المعنى في الرواية أربع تيمات أساسية هي المطاردة والرحيل والجنس والخيبة.

تبدّت تيمة المطاردة في هذه الرواية من خلال سمتين اثنتين، مضمرة خفية لم يصرح بها الراوي ولا الشخصيات، وندركها متى يؤول إليه مآل الشخصيات (نعمة، الخال مصطفى، سعد،...). إذ أنّها كلّها ترك الوطن وتسلخ عنه، لأنّها لم تجد مكاناً يتسع لحضورها فيه، فأكرهت على اجنائه واضطرت لمغادرته (5).

وأما السمة الثانية للمطاردة في هذا النصّ الروائي، وهي الأهمّ فيه والأبرز، فإنّ تكون صريحة معلنة. تبدو انطلاقاً من وجود عنصر البوليس، والسيارة «الفاركونيت» الزرقاء. وإن اكتفى فيها الراوي بحدود المراقبة دون تصعيدها إلى مواجهة مباشرة بين البطل ورجال الأمن، فإنّها أفضت إلى أن تتشكل حاجساً ما

«لن يرحمك سوى انطفاؤك (كذا) وسط المقازة. بينك وبين البين هياكل روح تأبى الاتساع لك. فارحل ولا تسام». الرواية : 179.

«كنت أسمع هاتفاً نابعا من بشر روي يهمل لي. ألا عجل بالرحيل. فهو دواء جسديك المشخّخ وعلاج حوياتك المكلمة». الرواية 181.

ليس الرحيل في هذين المقتبين دافعه اكتشاف القارات، والتبشير للاستيلاء على مستعمرات شأن ما كان مع روينسون كروزو بطل الرواية الأنكليزية الفاتحة، وفق ما ارتآه إدوارد سعيد (1)، ولكنها الهزيمة تنخر بطل رواية «موت الفوات» (2) وشخصياتها، فتدفع إلى الرحيل. وهو بعض متى حداً بنا إلى أن ندرج هذه الرواية ضمن دائرة سرديات الانهزام في محاولة لقراءة ثقافية (3) تسعى لفهم الرواية مندرجة في سياقها الثقافي الذي أحدثها، في إطار وعي ملازم بضرورة توسيع المقام السردّي، فلا نحصره فيما أقرته المناهج البنيوية، وإنما نمط في أطرافه ليشمل الروائي وما يتصل به من أعوان، ومن أطر تمثل السياق الحافّ بعملية الكتابة.

بنفك يستبدّ به في يقطعه وجمعته. يتجسّد في كائنات غروية وزيقية عديمة الشكل تترصده في كلّ منقطعات تحركاته، وتنبثق له من كلّ الفرجات(6)، في حالة أقرب ما تكون إلى المرض والهوس.

وخصمانا لفسحة أمل تحوّل الاستمرارية، أوكل الراوي إلى إحدى الجرائد نشر خبر اختفائه في لعبة إذ تزجّل عنه ضغط المطاردة الكاس، فإنّها تشرخه ذاتين، ذاتا تبحث عن ذاتها. يقول: «حررت خبراً، ووجهته إلى برنامج إذاعيّ يعني بأخبار المتغيّبين أبحث عني، بعد أن فقدتني منذ ما ينيف على العقدين من السنين». الرواية 15.

إنّ شخصيات هذه الرواية أغلبه تطارده الأشباح. وجميعها يبحث عن ملاذ. تداوى بعضها منه بالجنس. وهو تيمة لها حضور قويّ في هذه الرواية. ولم يكن فيها لتقصده الشخصيات لذاته، ولكنّها كانت به ترجي فشلها وتدفعه، وبه تغالب راحتها وتجرّح ما يمكن من مواصلة الوجود ويسكن مشاعر الخوف، ويتأبد به واقع القمع والتعذيب، وتملأ به فراغها، وبه تستعين لنسيان الهزائم وتجاوزها، وتفرّغ صبره مكبوتاتها المختلفة السياسيّة منها والاجتماعيّة(7).

وقد شكّل الرحيل هو الآخر محورا ثابتا في رواية «موت الفوات»، هفت إليه الشخصيات جميعها. فكان حقيقة عاشها أغلبها، هاجر الخال مصطفى إلى كندا مع عائلته، وهاجرت نعيمة إلى الإمارات، وسعاد إلى باريس ونعمان إلى أوريّا. ومثله سعاد وريقة، وإذا لم يكن الرحيل واقعا تعيش الشخصية وتحقّقه، فإنّه يكون حلما مبتغي، تروده الشخصية ولا تدركه. سواء أكان رحيلاً عن الوطن، أم رحيلاً إلى الزمن الماضي زمن الفعل والنضال، أم رحيلاً إلى أزمنة البدء، أم رحيلاً في الأمكنة التاريخية هروباً من قيد اللحظة والمكان، وخلاصاً من قيودهما(8).

وإذا ما نظرنا إلى أنّ النصّ هو وطن المبدع، وأنّ الرواية هي وطن الروائي وجغرافيته الحميمية، فإنّ الرحيل في نصّ «موت الفوات» يمكن أن يفهم من

جهة الكتابة ذاتها في إطار ما يمكن إدراجه في وعي الرواية بذاتها. فالروائي بعد أن أنهى مشروعه وأطمأن إلى أنّ «عمارتها» على صورة مخصوصة يرتضيها غادرها إلى مجهول جديد. يقول: «صرت أتلّهي في ترقية الوقت بالتأكد من الترتيبات النهائية لاكمال الحكاية، وانسجام خيوطها الناعلم. وما إن جُزّ الليل وأمعن، واستراح سكان العمارة إلى دورهم ومطارحهم [...] حتى انسللت وانحدرت أبغي الشارع [...] سرت مسافة ثمّ إني استدرت أختلس النظر إلى العمارة لبرهاست أسترجع حياة شفتي وحال أأنّها. ومختلف التوطيات التي أجريتها لكي تصدق الحكاية(9).

لقد أفضت تجارب الشخصيات كلّها إلى الفشل. فكانت الخيبة من الخواتيم الثابتة في مساراتها. فالبلط أحمد الهلائي فشل متاضلاً وصحاحياً، كما فشل مع كلّ من كانت له بهنّ علاقات عاطفيّة. هجرته سعاد. ومن قبل كانت قد فارقت ليلي وريقة. واستطاعت نعيمة أن تجعل منه كرها هزاً(10). ومريم انتحرت. ونعيمة أجهلها زوجها ومات عشيقها. ومصطفى أفضى به الضلال إلى الاعتقال والتعذيب. وعبد الصمد انتهت مسيرته التضالّيّة كذلك إلى التعذيب ثمّ إلى الخبل والخرف انتهاء بالانتحار. والراوي فشل في مشروعه «تعبّ أخبار المتغيّبين»، بل إنّّه غادر الرواية وهو لم يبدأ بعد في إنجازها. وكانت بينه وبين القارئ، كذلك، أزمة ثقة وتصديق. يقول: «صحيح أنّي اكتفيت في الغالب الأعم بالترميز دون الإفصاح لكن حتى في هذا المقام كنت أخاف من أن أئمت بالخبل والخرف. ومن يصدق أنّ سيرة تتعقّبني من دون سائر البشر(11).

وسوف لن نذهب بعيداً في استجلاء تيمة الخيبة في هذه الرواية. فهي واحدة من الدلالات التي يفصح عنها عنوانها «موت الفوات». فإذا لم يكن هذا العنوان دالاً على موت مضاعف، فإنّه في درجة من درجاته الدلاليّة الموت فجأة. إذن هو موت مجانيّ أبيض، ليس له دافع ولا غاية، سواء أكان موتاً يصيب الشخصيات، أم يصيب المؤلف ذاته فيما آتت به النظريّة الأدبية.

إلى ما تقدّم يمكن أن تضاف إليه ثيمات غيره، كالإغتراب والفهر...، وهي ثيمات كما ترى تتألف جميعها فيما بينها وتتصادى لما يجمع بينها من أمشاج قربي دلالية. فإن لم تكن من بعضها تتوالد، فإن بعضها نتائج لبعض ومآلات.

ابن الرومي في هذه الرواية وفقاً لطريقة الحبكة المتوخاة في الرواية البوليسية. إلا أنّ الراوي لم يبق على نظامها قائماً كما عهدناه فيها، وإنما أخرجه إخراجاً جديداً. أبقى على عنصر الأمن والمبجوت عنه، وألغى ما هو دون ذلك (12) سوى إشارات ضمنية إلى ما يشبه «الجريمة» مثقّلة في البحث عن أخبار المتيّنين (13). فقد أوقف الراوي مسار البحث والمطاردة في حدود البداية، ولم يتجاوزها ليدرك رواية تفاصيلها وما تسفر عنه. وضّيع خيوط هذه الحكاية الأساسية: البحث عن أ. هـ.، ودفع إلى التلّقي عنها بسرد حكايات فرعية. فمثلاً، يروي ما قاله الفتان، ثم ما قاله له صديقه، ثم يعرض موقفه من سعاد، وما روته لهما، ثم يصل إلى الحديث عن السيرة والبحث عن أ. هـ. ويعلن الحكاية لينتقل إلى أخرى فرعية جديدة. فيروي ذهابه وسعاد إلى الشقة، ثم حكاية الزوج (14). كما انشغل الراوي عن رواية الحكاية الأساسية كذلك بنقل مشاهد وصفية أو حوارية (15) تمنعها جميعها التنامي والاكتمال، وتعلّلها في حدث واحد يبرز فجأة مجسداً من خلال حضور السيرة الفاركونيت الزرقاء فيما يشبه اللازمة التي تتكرّر في الرواية (16).

وقد توخّى الراوي كذلك، لتهميش الحكاية الأساسية في هذه الرواية تقنية التكرار، وهو فيه إما أن يكرّر الزمن الراوي والروميّ معا فيما أصطلح عليه بالسرد التكراريّ، وإما أنّ يعيد فيه الأحداث ذاتها مخالفاً بين أزمنة وقوعها فيما أصطلح عليه بالسرد الإعادي. فأفعال البطل والشخصيات تنحصر في حدود الأكل والشرب والمضاجعة والنوم والجلوس في المقاهي والبارات والمراقصة. وجميعها يفرق في الهامشيّ من الأفعال ممّا يمكن أن يعكف عليه مجتمع الهزيمة وينحس في

مداره ويسلم معه من الرقابة الضاربة أطناها عليه. وإذا ما فارت ذلك إلى ما هو نموذجيّ فيكون على قلته في هذه الرواية على سبيل الاستدكار والمساواة.

إنّ الراوي في رواية «موت الفوات» إذ يهتم بالحكاية، فإنّه لا يلتزم بروايتها بالمعنى المفهوم: حكاية لها بداية تقضي إلى وسط ونهاية، ذات ترابط وظيف ومنسجم، وإنّما كان في نصّه هذا يرافض بين مشاهد يتزعمها من الذاكرة ويقطعها من سيرته مرتهنا بحدود لم يتجاوزها: عمله في الجريدة، وعلاقاته بسعاد ونعيمة وسيارة الفاركونيت، دون أن يوغل في تقلب صفحات عمره الماضيات لينهي روايته برحيله إلى المحطة واقتضائه أثر شيخ كان قد التقاه دون سابق اتفاق.

والشخصيات في «موت الفوات» أغلبها ينبثق من واقع الطبقة المثقّفة. منها الصحافي، والطالب، والمدرّس. وإذا لم تكن وثيقة الصلة بالمؤلف (أ. هـ. م. هـ.)، فإنّها قريبة جداً منه. كلّ من هذه الشخصيات مفصول عن انتمائه الأسريّ، يشد العزلة والعيش المنفرد. تربطه علاقات علنية مفككة مهزوزة تصنعها اللحظة المرهنة بهذا اللقائم أو ذاك في المقاهي أو المشارب والملاهي. حياتها موزعة بين ماض متجاوز عنه لا يظهر إلّا لأمّاء، وحاضر موسوم بالسطح والانشراح والخضوع لسلطان الجسد والفلق العاجز والانهمامية والسقوط المتزوي حيث لا مساعد ولا معين. ولم تستطع بجمعوعها أن تشكّل نواة مقاومة لتيّار جارف. ولا بعضها استطاع أن يكون لبعض ظهيرا. يقول الراوي: «إن البئر التي حفرناها بالأسنان والأظفار والدم والأسياخ ما عادت قادرة على مدّنا بأساطير مغايرة تكون لنا المتاع والعون والحافز. نصبت البئر فتشدرّ القوم. وما أنذا أساكن وحداتيّ وأنعكف في اغترابي» (17).

لقد خضعت العلاقات بين الشخصيات في هذه الرواية لبينة مشوّعة اتشدّ فيها البطل إلى قطبين اثنين: قطب مثله المرأة وكانت هي ذاتها في حاجة إلى من يستنداء، وقطب مثله السلطة بمختلف تجلّياتها

وتلويثاتها. والشخصيات في هذا الأثر مدفوعة بعوامل ذاتية ترغب في الصفع عن الأنثى، بل في مجابهته بالانغماس في الجنس والسكر والتكت الداعرة تروغ بها عن المطالب الكبير، وترتدّها في الصراع والمواجهة والمكاشفة، لتظل شخصيات مجوّفة لا تقوى على تجاوز ضعفها. حتى إنّ هذا الصنف يدفعنا إلى أن ننفي عنه سمة الشخصيات الإشكالية. فقد تجاوزتها إلى نموذج لا يسعى إلى تغيير الواقع ولا إلى التصالح معه أو البحث عن صيغة تعايش معه. ولكنها تحاول دائماً الفرار حفاظاً على وجوده في درجته الدنيا.

والراوي في رواية «موت الفوات» هو راو داخلي قريب المؤلف أو شبيه به. يفرق روايته في سرد استعادي. يعكف فيه على الغوص في ثنايا ماضيه الخاص على غير مألوف السير. يكتفي فيه - إذ نجيب في دائرة الذكرى - بالتركيز على زمن العجز والهزيمة والضياع، متحاشياً ما أمكن الحديث عن فترات النضال التي خاضها أيام كان كحمار الطاحونة يجرّ المداشر والمدن ينشر الدعوة ويحشد الجماهير لصالح القضية (18).

وقد كان لهذا الضرب من حضور الراوي في الحكاية، أن يكون إدراكه فيها شمولياً، تؤسسه وجهات نظر وإن بدت داخلية فإنها لا محالة تنفصل عن وعي الشخصيات بما فيها تلك التي كانها فقد ذوّبت خطاباتها في خطاب الراوي وأجهضت حواراتها، فتلشت في مزق من الأقوال غير المباشرة، توزّع هنا وهناك طي الحكاية في هذه الرواية.

إنّ تيمات كالمطاردة والجنس والرحيل والخيبة، وحكاية قلق مسارها الرئيسي، والتفت فيها إلى حكايات جانبية، وأغرقت في الهامشي العارض، وشخصيات ركبها الخوف والهواجس فأنزوت تطلب العزلة وأعرضت عن راحتها تلوذ منه بالفرار والهجرة، وراو يعكف على استذكار ماض كابس تولى، هي رواية هزيمة تتواءم والسياق الذي فيه تندرج بما أن الرواية شكل ثقافي (19) هو شكل المجتمع ذاته بما

يختبر فيه من سلوكات وأنماط وعي، وما ارتكز في لا شعوره الجمعي والفردى من متصورات وما أحدثته فيه الوقائع المتتاليات من هزائم مفضّة كانت من عوامل وجود الرواية العربية الحديثة ووجودها كتابة روائية مخالفة، من هزيمة سبع وستين وتسعئة وآلف إلى حرب الخليج الثانية، إلى سقوط المعسكر الاشتراكي إلى تداعيات أحداث ما بعد الألفية الثانية إلى حرب الخليج الثانية وما يخلل هذه الهزائم من غيبات قطرية وظواهر عالمية كانت شقاء للمثقف، والروائي وجه من وجوه تجسده. ففي كلّ هزّة كان دوره ينحسر إلى أن عزف عن تمثّل الواقع ومال إلى تشخيص الذات في محاولة منه لخلق عوالم غرائبية، ولمحاورة الكتابة ذاتها (20)، وصولاً إلى الانكماش على الذات رصداً لحياتها وحالاتها فيما يشبه الرجوع إلى تلويث الرواية فتحمج عن أن تتألف الواقع أو تحتجّ عليه.

إن كثيراً من الأسئلة والإشكالات تبتدأنا فيما نحن نحاول قراءة رواية موت الفوات لمحمد الهجابي.

نهل أن هاجس التجريب صمّر وحذّته خبت لتراجع الرواية العربية التجريبية بصفة عامة، والرواية التجريبية المغربية بصفة الخاصة، تجربتها بعد أن ثبت أن رواية التجريب ليست هي رواية الحرية (21) بقدر ما هي رواية الهاشنة، فتعود إلى إيلاء الحكاية مكانة في الرواية وإلى عدم التعويل كثيراً في بنائها على المفارقات والتقطيع، وإلى إسكاب الشخصيات تمايزها وبعضاً من عمقها، وتحجيم التجريب اللغوي بتقليص وعي الرواية بذاتها إلى درجاته الدنيا، فيستنى القول إنّ رواية التجريب عجزت عن تجاوز ثوابت الرواية الكلاسيكية في ظل مجتمع لما تزل بناء وهياكله موسومة بالتقليدية.

هل أنّ الهزيمة باتت إحدى مكونات الوعي الباطني للروائي المغربي والعربي بصفة عامة حتى تكون الكتابة - قيل أن تكون محكومة بالرقيب الخارجي - محكومة بالرقيب الداخلي يطره إلى أن يدور في فلك الهامشي العارض.

وطبائع العلائق فيما بينها ونوعية الرواية وطبيعة الإدراك المتحكم في مرويّاته وهي تحديداً سمات غالبية على الرواية العربية ما بعد التسعينيات. أسماها بعضهم بكتابة الانزواء أو رواية الحالات (23)، وأطلقنا عليها سرديات الانهزام. ولست أجزم بأنّ هذه هي الملامح الجامعة لهذا النهج الروائي قسمة دائماً ما يمكن أن يوسع من دائرة إنشائها ويضيف إليها.

كيف يمكن أن نفهم قول أحدهم : «إنّ أدب الشعوب الفتية في العالم الثالث الذي يُنتظر منه أن يساهم في بناء هوية قومية وثقافية لا يمكن أن يكون دون قيمة» (22)؟

هذه هي بعض ملامح سرديّة الانهزام كما قدرونا على مقاربتها في رواية «موت القوات» من حيث تيماتنا، وطريقة الحكّ فيها، ومن حيث شخصياتنا

الهوامش والإحالات

(1) انظر : سعيد، إدوارد : الثقافة الأميركية. تر : كمال أبو ديب. ط 2. دار الآداب. بيروت. 1988. ص : 138. حيث يقول : «إنّ الرواية الانكليزية دشت رواية روبنسون كروزو. بطلها مؤسس لعالم جديد وهو مرتبط بسرديات الرحلات الاستكشافية في القرنين السادس والسابع عشر التي وضعت أسس الامبراطوريات الاستعمارية العظيمة».

(2) الهجائي، محمد : موت القوات. إفريقيا الشرق للنشر. 2003.

(3) القراءة الثقافية هي «الفرافرة التي تفسر النص في ضوء الثقافة التي أنتجه [...] وهذه القراءة تسعى إلى رصد التفاعل بين مرجعية النص الثقافي والوعي الفردي للمصنف فتنطلق من الخلفية الثقافية للنص، مروراً بتأويل مقاصد المبدع ووعيه وانتهاء بظهور الفأري الناقد حيث يفتح المجال أمامه لتأويل العلاقة بين المفهوم دلالاتاً وجمالياتاً داخل النص : يوسف، عبد الفتاح أحمد : استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي. نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص. عالم الفكر. ج 1. سبتمبر. 2007. ص : 160».

(4) توجه كثير من النقاد الغربيين مثل هذا التوجه. للتوسع انظر : بقطين، سعيد : افتتاح النص الروائي النص والسياق. ط 1. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء 2001. ص : 29.

(5) تقول نعيمة إحدى شخصيات الرواية : «كل شيء أصبح مقرفاً. ولا يستحق حتى الرثاء. والحل أن تغادر قبل فوات الأوان [...] إما الهجرة وإما الجنون». الرواية : 105. وتقول مريم : «أصبح [الفنان] مجبراً على ارتداد أفاق الهجرة ثللاً بتحرره». الرواية : 120. ويقول الراوي عن نعيمة : «إنّها أجوت البلد» ص 176.

(6) يقول الراوي عن نفسه : «بينما كنت عمّداً في القرائش على جنبي الأيمن ما بين النائم واليقظان [...] إذ بفرضية تراودني وتسدّد بجماع تفكيري قلت إن قوّة ما قد تكون أسبّة أو مخابراتية أو سياسية أو دوائية محلية أو أجنبية لا فرق، وضعت خطة محبوكة تريد النيل من مواطنين بعينهم [...] وقدرت أنني أحد هؤلاء المستهدفين وأحسست أنني إنما أخضع الساعة للقوانين مرحلة البداية [...] فما الفاركونيت الزرقاء [...] سوى عناصر البداية». الرواية : 36. ويقول : «قد أضحت توارد في ذهني شوارذ حلمية مثيرة لكائنات غريبة وورعوية وزبّيقية. لا شكل لها ترضدني عند كل منعطف زقاق أو شارع. أحياناً أحس بها كما لو تسرّرت في مواضع بعينها، داخل الشقة، تسفني بنظرات صادرة لا تزيغ وأشعر بها في أحايين أخرى وقد اتخذت حياة عين لا تطرف تنفرس في من وراء زجاج مرآة الحمام ومن قلب زجاج جهاز التلفاز ومن

- بؤيز مصباح السقف ومن داخل أكرة الباب ولعلها تشخص من بالوعة حوض الماء، ومن رسم بالجدار، وأحسها تقيم في بروز المنب أو تنوي في قاع فنجان القهوة» ص: 34.
- (7) انظر الرواية : 43، 49، 54، 55، 58، 103، 174، 176.
- (8) انظر الرواية : 61.
- (9) الرواية : 180.
- (10) انظر الرواية : 124، 152.
- (11) الرواية : 157.
- (12) لتوسع انظر : T. Todorov : Poétique de la prose, Seuil 16 : P. 1971 Paris.
- (13) انظر الرواية : 157.
- (14) انظر الرواية : 25-27.
- (15) انظر مثلاً الرواية : 15.
- (16) انظر الرواية : 27، 33، 106، 108.
- (17) الرواية : 169.
- (18) انظر الرواية : 146-168.
- (19) انظر : سعيد، إدوارد. مر. مذكور. ص: 139.
- (20) تقول دينا ديفوس عن الرواية الحديثة : « إن الرواية المعاصرة تنحو لأن تصير رواية عن الرواية» نقلًا عن مدخل إلى نظريات الرواية. ليبر شارتيه. تر. عبد الكريم الشرفاوي. دار توبقال للنشر. ط1. 2001 ص: 210. ويواصل ليبر شارتيه فيقول : «حصل أحيان انطباع بأن النظرية توشك أن تلتهم الممارسة» مر. ص. 212.
- (21) يقول محمد الباردي مستنًا إلى ما ذهب إليه آلان روب غريه : «إن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنتظر لسلطة الخيال وتنبئ قانون التجاوز المستمر». انظر كتابه إنشائية الخطاب الواقعي في الرواية العربية. ص: 212.
- (22) Juri, Joseph : La réception de la littérature par la critique Journalistique, Lecteurs de Bernanos. Ed. Jean. Michel place. 1980 P.33.
- (23) انظر : الكيلاتي، مصطفى : زمن الرواية العربية. كتابه التجريب. دار المعارف سوسة. تونس. ط. 1. 2003. ص: 218-219.

تجربة في العشق

وإضافات الطاهر وطار لحداثة الرواية العربية

عبد الرحمن مجيد الربيعي / روائي، تونس

- 1 -

لكن معرفتي الأوثق بالطاهر وطار كانت من خلال قراءتي لأعماله في فترة كنا فيها منبهرين ببطولات الشعب الجزائري وبالأعمال الأدبية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية والتي كانت تترجم في لبنان وسوريا وتونس وتنتشر بشكل واسع، أعمال محمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون ومولود معمري وزهور ونيسي وريشيد بوجردة التي صدق فيها القول التونسي ضمن السلسلة التي صدرت ترجمة البعض فيها تحت عنوان "عودة النص".

لكن الطاهر وطار كان ينتمي إلى جيل مختلف من الكتاب الجزائريين أولئك الذين آمنوا باللغة العربية وكتبوا بها، شأنه شأن أبو العيد دودو وعبد الحميد بن هدوقة وآخرين.

وقد توافقتنا وطار وأنا شأننا شأن عدد كبير من أبناء تلك المرحلة على كتابة نصوص روائية وقصصية وعربية لها هويتها وإن كانت تفيد من منجز السرد العالمي.

نصوص لا تكرر بل تتبدع وتضيف حتى إلى ما ينجزه كل واحد منا. بحيث تشكل كل كتابة جديدة إضافة جديدة كنا متفقين على هذا، وكانت مساحة وطار الجزائر والثورة الجزائرية بكل ما تعنيه في وجدان

كان لقائنا الأول بالعزیز الطاهر وطار عام 1976 في الجزائر العاصمة حيث دعيت للمشاركة في ندوة عنوانها «الأدب والثورة» نظمها المركز الثقافي الجامعي الذي كان يديره أحد أعلام المسرح الجزائري المرحوم مصطفى كاتب.

يومها كانت كلمة "ثورة" ناعمة مثل الحلوى الخفيفة مثل الدم، وكانت الثورة تحيل دائما على اليسار إذ من غير الممكن أن يقود اليمين ثورة بل انقلابا عسكريا أداته الدبابة ولن يخرج الحاكمون كما قال أحدهم إلا بدبابة (ومن أراد إخراجنا -كما أوضح- فليأت بدبابته وسنرى عندما تقابل الدبابتان).

كنا نلتقي طيلة أيام الملتقى في فترات الاستراحة أو على مائدة الطعام، أو في دعوة صديق ما زلت أذكر ذلك اللقاء الذي تم على مائدة غداء في منزل صديق عراقي إذ أن اللقاء ضم المناضل المغربي المعروف الفقيه البصري ووطار والصادق العراقي وأنا، تلك كانت فرصة لا تنسى وحوارا شاملا أخذت منه شخصيا الكثير.

انشغل الطاهر وطار في رواياته التي تحدثت عن فترة ما بعد انتصار الثورة وقيام الجمهورية الجزائرية في موضوع البيروقراطية التي جاءت عدة أعمال له بمثابة هجائيات لهذه البيروقراطية التي تنكسر بعد أن تتحول الثورة إلى دولة، وعلى طريقة الشاعر محمود درويش (ما أوسع الثورة ما أصغر الدولة) فإن وطار كان هذا ديدنه بعد أن أصبح أحد الإطارات الوظيفية في حكومة الثورة. ولكن الفنان فيه كان دائما يصطدم بجدران البيروقراطية هذه أي أنه كان موظفا على طريقته ووفق رؤيته ومواقفه.

وقد أردت أن أتوقف عند رواية سبق لي أن قرأتها منذ سنوات، ثم وجدتي أعود إليها لأقرأها من جديد فهي رواية تمثل الطاهر وطار تمثيلا دالا، وأعني بها رواية "تجربة في العشق".

هذه الرواية كتبها عام 1988 كما هو مدون في خاتمتها

ولدت نشرتها دار (عياال قبرص سنة 1989) أي بعد سنة من كتابتها وأبلفت النظر التقديم الذي كتبه المؤلف لروايته الذي وجدت أنه أقرب إلى "المانفيسو" الروائي إذ أورد فيه مجموعة أفكار حول مفاهيمه الروائية ولكن قبل أن أتوقف عندها أشير إلى أن الروائي ذكر في هذا التقديم -المانفيسو بأن الشخصية المحورية للرواية حتى وإن تواجدت في تاريخ الجزائر الحديث لم يوظف منها في الرواية إلا حالتها التي هي حالة المثقف في هذا البلد).

ويذكر أنه (لم يشأ نشر الرواية في مطلع الثمانينات وهي فعلا كما أعلنت ذلك سابقا من إنتاج تلك الفترة حتى لا يستغلها الخصوم السياسيون).

أما لماذا نشرها فيذكر على حد قوله : «أما وقد أصبح كل شيء تاريخيا الآن، فإني أنشرها كأحد مشاريعي في السبعينات وكخاتمة لرصد حركة التحرير الوطني في الجزائر من 1962 إلى سنة 1979».

كل عربي أما أنا فكان العراق ساحتي بكل اختلاطاته وتاريخيته وعنجهيته بل وقسوة حاكميه منذ نوري السعيد حتى آخر السلالة التي حولت البلد إلى مستعمرة أمريكية.

كنت أعرف أن الطاهر وطار يجمع في شخصه النقيضين فهو الزيتوني الذي درس في جامع الزيتونة المعمور بتونس على يد علماء أجلاء مروا بهذا المعهد العريق الذي حفظ العربية وتراثها في أصعب المراحل يوم كانت تونس واقعة تحت الاحتلال الفرنسي.

وقد عشق الطاهر العربية إلى أبعد الحدود وصار أحد أكبر المدافعين عنها والدعوة إلى الكتابة بها فهي التي تحفظ للجزائر وللعرب كلهم هويتهم الوطنية والقومية.

وله معارك كثيرة في هذا المجال، وكان إيمانه راسخا بالعربية رغم معرفته باللغة الفرنسية التي اختار بدلا عنها العربية لغة للكتابة لذا انتشرت رواياته شرقا وحظيت بالحفاوة النقدية من لدن أكبر الأسماء التي تتعاطى النقد.

وقد حصل على عدة جوائز أدبية معروفة آخرها وقيل رحيله جائزة الشيخ سلطان العويس من الإمارات العربية المتحدة.

أما النقيض الثاني للزيتوني فهو وطار الماركسي، أقول هذا رغم أنني قد لا أكون دقيقا عندما أجد الأمرين متناقضين، فالمبدعون الكبار تذوب في مصهرهم كل التناقضات، وطاهر هو هو في تجانسه مع نفسه.

ونجد في معظم روايات الطاهر وطار المعروفة مثل "الزوال" و"اللاز" انشغالا في الصراع داخل الثورة الجزائرية بين معظم قيادات الثورة وكوادرها ومع الماركسيين أو الشيوعيين تحديدا الذين انضموا لهذه الثورة، وقاتلوا في صفوفها ضمن الجبهة التي شكلتها من تنظيمات متعددة ومختلفة الاتجاهات، لكن ما كان يجمعها تحرير الجزائر من المستعمر الفرنسي.

الإبداعية أضع نفسي موضع الواضع للحن لا المؤدي له) وهذا الرأي ينطبق عليه حتى في تسييره الإداري كإدارته للإذاعة الوطنية مثلا .

- أما المثال الأخير الذي استوقفتني في تقديمه المانيستو فهو رأيه في الحداثة حيث يقول "إن الحداثة بالنسبة إلي هي ما ينبع مني أنا، وأنا منسجم تمام الانسجام مع كل ما وصلت إليه الإنسانية في جميع المجالات، وفي نفس الوقت ما يجعلني كاتباً عربياً يسكن إفريقيا من حافة البحر الأبيض المتوسط مهما كان أمره فهناك شيء يربطني بالناس في حيدر آباد وفي ألمانيا عاصمة كازخستان) أكيس هو الإسلام الذي فيه، في مجتمعه وتراثه بل وفي دراسته الزيتونية على أيدي أكبر شيوخ هذا المركز الإسلامي المعمور ؟

ويؤكد في ختام هذا الرأي أنه (يرفض أن يكون شخصية من بلاستيك)

- 3 -

بعد التقديم المانيستو الكتابي للطاهر وطار الذي لا تناقشه فيه، فالمبدع أدري بإبداعه، وكيف بدأ؟ أقول إن لكل مبدع طبيعة اشتغال فانا أعرف روائيين يضعون مخطوطا كاملا لرواياتهم وأبطالها قبل أن يخطوا سطرا فيها، وهناك روائيون لا يفعلون هذا - ومحدثكم أحدهم ولكن لديهم تصورا عاما للرواية التي يكتبونها وعالمها وأبطالها، ولا يحتاجون إلا لمراجعات ليست كثيرة تتعلق بالفترة التي يكتبون عنها تلافيا لأخطاء لم يتنبهوا لها (أذكر روايتي جعل الناس يسجدون في صلاة الجنائز مثلا صحح كاسترو لماركيز معلومة أوردها في مخطوطة روايته «الجنرال في مناهته» حول أحد الأسلحة النارية).

رغم أن الروائيين اليوم يكتبون وينشرون دون أن يعطوا أعمالهم لمن يقرأها قبل ذلك، ومرد هذا إلى أننا منشغلون بأنفسنا إلى درجة الاستنفاد وقد جعلنا هذا نأى عن بعضنا حد الاغتراب.

أما الآراء التي أذكرها كما وردت في التقديم المانيستو فأذكر منها بعض الأمثلة التي تثير اشتغال وطار الروائي، مثلا:

(أنني شخصيا وانطلاقا من قاعدة جدلية الشكل والمضمون التي أعمل بها وأطبقتها بصراحة، أثور في كل مرة بنضج موضوع ما في ذهني، ليس فقط على شكل الرواية العام وإنما على الأشكال التي صنعتها أنا نفسي، فأحاول ابتداء شكل ينسجم مع المضمون ولغة تماشي الأجواء، حتى وإن تعددت في صفحة واحدة من فصل واحد من رواية واحدة). انتهى قوله في هذا المثال الأول ولعل قراءة سابرة لمنجزه الروائي ستكشف لنا إلى أي حد تكفي النوايا المسبقة أمام ما يتوصل له الروائي، يمكن التأكد من هذا بعد قراءة أعماله نقديا.

أذكر أن هذه المسألة تلح علي* وطار، وربما كنت أوافقه عليها منذ لقائنا الجزائري الأول وقد تحاورنا فيها في لقاء لي معه بمقهى اللوتس ثم عدنا إليه في لقاء الجاحظية وقد كنت في زيارة له بعد حضوري للجزائر بدعوة منه لإلقاء محاضرة عن الأدب العراقي بعد الاحتلال، وكان المنطلق في الحديث من أن التكرار يجعل التأثير باهتا والصوت يفقد توجهه... إلخ

أما الرأي الثاني له في التقديم المانيستو فيذكر فيه: (محاولة وضع قواعد لرواية جديدة لكتابة بعناوين مختلفة، دعوة رجعية تقودنا طال الزمن أو قصر إلى المحافظة وإلى تقديس الشكل).

وهذا الرأي أيضا يمكن مناقشته سواء من موقع الانساق أو موقع الاختلاف ومصطلح (دعوة رجعية) جدي جدا، كما أن المبدعين الأصلاء -وهذا تنفق معه هم أشبه بالنهر الذي يحدد تدفقه مجراه.

ويذكر وطار لمن عرفه كانت ثقته بنفسه واختياراته كبيرة، ولولا هذا لما كان الطاهر وطار الذي نعرفه في إبداعه ومواقفه الوظيفية.

كما يذكر في السياق نفسه (أنني أثناء العملية

مسؤولا في وزارة الثقافة، وربما كان أطرفها ما جرى بعد دعوة الشاعر البني الضير عبد الله البردوني الذي يورد نص التقرير الذي كتبه أحدهم حول هذه الزيارة ومن المعروف عن البردوني أنه كان سكيراً كرع عدة قناتي من الويسكي في فندق الأوراسي الشهير.

هذا التقرير لاندري إن كان قد وجد فعلا بهذه الصيغة أم أن الروح الساخرة لدى الروائي هي التي ابتدعته والتقرير موجه لوزير الثقافة وضد من وجه الدعوة لشاعر يماني كفيف وقد جاء فيه (تصوروا يا معالي الوزير أن يمانيًا كفيفًا يدعى عبد الله البردوني، همم، هكذا. عبد الله وبردوني أيضا بدون سرورال، أو حتى تبان، عليه ستره رمادية، ولربما يحترّم سيف، أو بخنجر في قدميه اللذين يشبهان حوافر أبة دابة أو جمل بلغة أكلتها وفي قدميه الرمال يكون ضيفا على وزارتنا التي تجسد وتمثل الجزائر بجميع ثورتها الثقافية والصناعية والزراعية والتي ترفع لواء عدم الانحياز الحقيقي، لا إلى هذه الكتلة أو تلك، ولواء النظام الاقتصادي العالمي الجديد، والجنوب للجنوب وإفريقيا للأفريقيين) إلى آخره.

أوردت هذا المقطع الطويل من التقرير لأدلل به على الروح الساخرة لدى وطار وفي الآن نفسه أبدي إعجابي بالوصف، فالبردوني الذي جاء إلى بغداد في ستينات القرن الماضي كان مظهره هكذا فعلا، والفرق أن جبهته من القماش المقلم السميك حتى تتحمل الأوساخ وتستر ما تحتها، ولكنه يعد من فحول الشعراء العرب والمظاهر لا علاقة لها بالجواهر.

هناك في الرواية مراقبة من السيد المستشار عن نوابغ العميان العرب المعاصرين أمثال عميد الأدب العربي د. طه حسين ومن الأقدمين يشار بن برد الذي وصفه وطار بشاعر البورنو والسكس.

كما حمل المستشار للسيد الوزير عددا من مؤلفات عبد الله البردوني للتدليل على صواب دعوته للجزائر وإقامته في فندق الأوراسي.

كما تمتد سحره اللاذعة إلى الشاعر نزار قباني

في تجربة في العشق نحن أمام الموضوع الأثير للمطاهر وطار وهو اصطدام المثقف بالبيروقراطية والمثقف في روايته هذه رجل مسرح كبير ومرموق في الجزائر وأصاب شهرة في فرنسا ثم في البلدان الاشتراكية فهو يساري أو شيوعي إن شئنا التحديد يسير على إيقاع الزمن الروسي، وتذكرنا بزمته هذا دقائق الساعة الروسية في شقته الواسعة التي يعود إليها في مسار الرواية مرارا كأنه لا يريدنا أن ننسى على وقع أي زمن يتحرك بروميثيوس، هكذا يرى نفسه، ويتشبث بهذه الشخصية التي مثلها وتقمصها فكان أن تقمصته وهو المجنون وفق وصف الآخرين له الذي يسجل تداعياته على آلة تسجيل، يروي كل شيء، أحلامه وهذيانته وخلافاته وهو الرئيس كما يلقبه أصدقاؤه ويريدوه، وهو كذلك (السيد المستشار) وفقا للوظيفة التي يشغلها حيث تسير معظم الإدارات العربية فكيف بالإدارات الوليدة لبلد تحول الثوار فيه إلى مسؤولين إداريين بعد انتصار ثورتهم؟

وهو فوق هذا وذاك الشيوعي عاشق أولغا الروسية التي عرفها في موسكو فظلت حاضرة في حياته، خصها بغرفة في شقته لم يسمح لأحد بأن يداخلها، وضع فيها صورته، وكان يحرق لها البخور ويحتلي مع ذكراها في طقوس ينسجها بنفسه حتى أنه يتأذى المرأة التي تعيش معه مذبذبة لمنزله بأولغا في بعض الحالات رغم الفارق بينهما فأولغا روسية شقراء وغجرية شابة زنجية تعمل لديه مديرة لمنزله وهو الأعزب.

ولم يكتف الطاهر وطار بدقائق الساعة الروسية بل إن النشيد الأممي وهو النشيد الشيوعي الشهير يذكرنا به، ودائما هناك من يقرأ هذا النشيد في إضراب أو مظاهرة أو مسرحية.

وفي متن الرواية يرد ذكر مثقفين عرب كثيرين من الشيوعيين واليساريين، ولم ينس حتى الشاعر العراقي الشيوعي ألفريد سمعان بين من يذكرهم.

تمتلئ رواية "تجربة في العشق" بالكثير من المفارقات وكلها مستوحاة من معاناة السيد المستشار عندما كان

من ملامح رواية تجربة في العشق هذه الفانتازيا الخرافية التي تمثلت في تصويره لحل القضية الفلسطينية، واستحضاره لشخصيات قياداتها وعلى رأسهم أبو عمار.

وبدا وكأن الطاهر وطار وإن كان تركيزه على هذا الممثل المخرج المسرحي الشهير إلا أنه يخصص متن روايته السردية إلى مجموعة مونولوجات متناثرة تتناقص تضحكتنا أو تؤلما.

وهناك ملاحظة أجدها مهمة قد يخرج بها قارئ رواية "تجربة في العشق" في كونها رواية غير متماسكة، أو مشتتة، اعتمدت الفوضى في تهيئة المتن بالأمثال سواء الشعبية الجزائرية أو العربية الفصحى وكذلك اكتظ المتن بالأسماء وأبيات الشعر وما يشبه الهذيان الباردة منها والساخنة المحمومة، وقد يرى القارئ أن الروائي قرش على الورق كل ما عر له، كل ما طرق رأسه من أفكار تداعت على الورق.

في الفوضى لكنها الخلاقة كما أرادها وطار لروايته هذه، قبل أن يندح في القاموس الأمريكي لكن الموضى في هذا القاموس لئ تكون خلاقة أبدا، لكنها عند وطار خلاقة فعلا وتؤكد من هذا بعد قراءة ثنائية للرواية إذ تتوضح لنا شخصية بروميثيوس أو السيد المستشار أو الرئيس والذي الحق به أصحابه في العمل صفة "مجنون"، حتى أنه استمرأ هذه الصفة وتلذذ بها وكأنها امتياز على الآخرين الذين تسيرهم عقلانية بلهاء، هي عقلانية الامتثال لمشية رؤسائهم في العمل، أما الذي لا يتواءم ولا يتطابق مع التعليمات ويمثل لإرادة الرؤساء فهو "مجنون" كما وصفوه، لكنه عاقل جدا، تسيره قناعاته وهو عدو لدود للبيروقراطية، يناطحها مهما كانت جذرائها سميكة.

مما لاشك فيه أن الرواية الحديثة، وتجربة في العشق أحد أمثلتها، رواية طليقة، لا تخضع لتعليب شكلي، إنها كون مقترح يلجس كل رواي من بوابته

الذي سكن الغرفة رقم 410 في فندق الأوراسي إذ لا يهمل حتى رقم الغرفة ولكن الفتاة نجاة التي كلفت بمرافقته لازمته حتى في غرفته، ويقول عنها (ولعلها حركت مشاعر كانت ماتت بفعل اضطرابات الوضع اللبناني ويفعل عامل آخر حسب مزاجم البياتي).

وكانه يذكرنا هنا بسخرية عبد الوهاب البياتي الجارحة التي عرفت عنه في مجالس التسمية البيضاء التي ترافقه أينما حل.

وتظل نبرة السخرية حاضرة حتى في حديثه عن نغم من الأدباء حيث يقول : (والله العظيم لن يتورع بعضهم من اعتبار تكررت مسقط رأسه مقابل أن تنشر له مجلة "الأقلام" أي كلام تحت توقيعه) والإحالة واضحة فتكررت هي مسقط رأس رئيسي الجمهورية المتعاقبين في العراق البكر وصدام والأقلام هي المجلة الأدبية المعروفة في العراق رغم أن النشر فيها ليس هكذا وهذه شهادة مني حيث كنت مشرفا عليها أواسط السبعينات.

وأراد أن يرتفع بسخريته إلى ذروتها في اصطدامه مع رئيسه في العمل وهو الوزير تحديدا صليبا نوري ولحقا جسمه بالأصباغ ليكون بروميثيوس الكسبي، ولربما غائبا الوزير مشروعه بإحراجه وهو على ذلك المنظر الفاضح فما كان من الوزير إلا أن نزل من سيارته وبدلا من أن يهمله ويتظاهر بعدم رؤيته أو يطلب إبعاده إذ ورد في الرواية على لسان المستشار (الوغد)، أمر بإيقاف السيارة، ارتدى ضحكة ضخمة، وتزل، نعم، نزل وفوق ذلك ربت على كتف بروميثيوس وسخر قائلا : ما يزال جنون التمثيل يسكنك، وزارتي فخورة بتوفرها على أمثالك، لا يمكن لأي عامل في وزارة العلم - لم يستعمل عبارة موظف - إلا أن ينتهج بأسبوع العلم بهذا الجنون).

لقد فات السيد المستشار بروميثيوس، الرئيس أن ينتبه لهذه المناسبة التي توافقت مع احتجاجه وقد غلب على أمره ولكن السخرية وصلت حد الكوميديا السوداء حيث يأتي الوصف هكذا (انهزم حضرة المستشار، تفرق جمهوره العزيز).

الخاصة وأنا هنا لا أعني إلا الروائيين المعلمين الكبار ومن بينهم الطاهر وطار .

وهنا أستحضر رأيا كثيرا ما أستشهد به لبيير شارتييه ورد في كتابه "مدخل إلى نظريات الرواية" قال فيه (الرواية هي النوع الأدبي الوحيد المفتقد للقواعد، فذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل).

ومن هنا يمكننا القول أن كل روائي يحاول وضع بصمته في هذه الصيرورة وفقا لمنحدره الجغرافي وثقافته، فروايتو اليابان غير روايتي أمريكا اللاتينية وغير الروائيين الفرنسيين أو العرب الذين نجد بينهم روايتين قاماتهم أطول من قامات روايتين انتشروا وصاروا أعلاما لأن الأدب العربي الجاد محاصر حتى في محيطه العربي، تسيره أمواه الصغار والجهات التي تحركهم وتعمل على طمس التجارب الجديدة الخلاقة لصالح تجارب لا قيمة لها، وذلك حديث طويل آخر.

كما أن بيير شارتييه يرى أيضا بأن (الرواية لا تكتفي بالافتراض بل تتحور وتحرف لحسابها الخاص)

والطاهر وطار ابن الجزائر المحمل بالهم الجزائري منذ أن كانت بلاده تحت الاحتلال الذي عمل على جعلها جزءا من فرنسا، هو ابن الحرار المسم بالتفاصيل الحرائرية جغرافية وموروثا وثقافة، ولذا تبدو رواياته وكأنها تقدم لنا تاريخا مجاورا للتاريخ المعروف، تاريخ داخل التاريخ، فيه ثراء التفاصيل التي تبدو غائبة عن الذين لم يعيشوا في الخضم.

والجزائر بلد ثري، منجم كتابي، فيه خزين إبداعي لا ينضب، انفرش على عدة فنون وأجناس إبداعية، وفي الذهن تجربة السينما الجزائرية، ومعها تجربة الرواية الجزائرية سواء التي كتبت بالفرنسية والتي كتبت بالعربية. وأعود إلى ما سبق لي أن ذكرته بأن المتن في رواية تجربة في العشق يبدو مبعثرا للوهلة الأولى حيث يدون الروائي كل ما يرد في خاطره كذلك الحل الخرافي الذي اقترحه للقضية الفلسطينية ومحاوره الزعيم أبي عمار إلى قبض الأسماء شرقا وغربا، وقد

يبدو هناك فائض في كل هذا، ولكن الحرفية الروائية العالية للطاهر وطار تنبها بأنه قد تعتمد هذا، مادام هناك راو "مجنون" كما يصفه زملاؤه فلتلذذ بهذه الصفة، وأطلق تداعياته لتسكب على هواها.

لكن ما يثره ويورثه في متنه الروائي المكثف له مفاتيح سرية بها يضبط الفوضى ويعقلنها ويجعلها "خلاقة" كما ذكرنا.

فالساعة الروسية تذكرنا بأي زمن نحن، رغم أنه لو كتب روايته هذه بعد سقوط الاتحاد السوفيتي عام 1991 لجعل الساعة الروسية مثلا تتوقف ولكنه لن يستبدلها بساعة أمريكية بالتأكيد كما فعلت شخصيات وأحزاب كان الاتحاد السوفيتي يدعمها ويمولها.

- 6 -

تعكس رواية «تجربة في العشق» التعدد حد التناقض في أفكار روايتي وطار وشواغله لكننا لو تأملنا بدقة لوجدنا التناقض على مصهر عجيب، بحيث يبدو كل حديث يتناقض معه قد اكتسب ملامح وطارية لا يمكن إرجاعها لغيره.

نجد هذا في رافده الكبير من جامع الزيتونة التونسي المعمور ومن معهد ابن باديس الجزائري. حيث انغمس في التراث الإسلامي أخذًا المضيء منه متندا بالخرافات التي ألصقت به أو نسبت إليه.

ونجد هذا في ماركسيته التي تدق سماعتها في بيته يوسيا، إلى حلم أولغا الروسية التي تلبست فصاتر كل النساء، بحيث اندغمت شخصيتها بفحرة مذبذبة بيته الزنجية وصارتا أثنى واحدة وحتى لا تغلت من وهمه أو حلمه غرش في أحشائها جنيئا.

وفي مصهر الطاهر وطار اللغوي ذابت الأمازيغية والفرنسية والعربية في نسيج واحد، تألفت فيه العربية اللغة أداة للكتابة بها كتبت كل مدونته الشرية.

...

كما أن قراءة متأنية متمعة لأعمال الطاهر وطار تقول لنا بأنه رواي معني بالشخصية حتى أن بعض رواياته كما نعرف تحمل أسماء شخصياتها مثل اللاز وما جرى لوالده زيدان أو مائة واثمنا نجد التأتق لهذه الشخصيات بما في ذلك شخصية بطل تجربة في العشق السيد المستشار أو بروميوس أو الرئيس أو المعجون،

- 7 -

بقي لي في هذا العرض المسهب أن أتوقف عند خاتمة الرواية وهي خاتمة سرالية فالغريبان الحمر لا وجود لها ووفق ما نعلم فإن الغريبان لونها أسود، لكنه ارتأى أن يختم روايته بهذا المشهد الذي يذكرنا بسريالية الواقع الذي نحن فيه، وواقع بطل روايته المختنق بكل ما حوله، فجاء بالغريبان الحمر، لتتوزع على أعمدة الجسر وينعق كل واحد منها "غاق" وهناك عمود واحد خال، كأنه بهذا عمد إلى جعل المشهد أكثر ضبابية، ويفرقه في عتمة أكثر قتامة.

كان وطار بهذه الخاتمة أراد أن يقصا "أمم" أحجية عجيبة، بل وصعبة تجعلنا نعيد استرجاع ما أورد إلي من الرواية للبحث عن العلاقة بين ماورد فيه وبين هذه النهاية الملفزة المدغمة حيث نساءل إلى أين يفرد هذا المشهد؟ وماذا أراد وطار أن يوصل لنا بها؟

هل هذه الخاتمة نبوءة مبكرة لما سيؤول إليه الاتحاد السوفيتي العتيد والذي كنا نظنه حصينا متعامادات الأحداث تتحرك وفق إيقاع دقات الساعة الروسية المعلقة في منزل السيد المستشار، وأستدرك هنا ما

علمته لاحقاً بأن وطار مفرم بالساعات الحائطية ويعلق في بيته عددا منها.

تحولت الغريبان السوداء إلى حمراء تنعق، احتل كل غراب منها رأس عمود وواصل نعاقه "غاق".

هذا التعيق هو نذير بالآتي، قراءة استشرافية لما سيكون، وأنه لم يستبدل لون الغريبان إلا لأن الأحمر هو لون راية الاتحاد السوفيتي وأن الغريبان الحمر هي التي ستقوض الكيان الكبير، أنهم البيروقراطيون في مؤسسات الحزب وإدارات الدولة، هم الذين سيهددون كل ما بني في ذلك الاتحاد العتيد.

فالروايات الكبيرة تستشرف وتقرأ الآتي ولا نكتفي بتوثيق الحاضر.

ولم تمر إلا فترة قصيرة قرابة ثلاثة أعوام بعد نشر الرواية إلا وكان الاتحاد السوفيتي قد انهى وتمزق وتشرذم على أبدي الغريبان الحمر التي ظل نعيها بتردد: "غاق".

ولكن هناك أسؤالا وردته في سري هو: هل أراد وطار بهذه النهاية التي أجد أقرب وصف لها "السريالية" أن يقول بأن عالمنا ماض إلى هذه المآلات العجيبة منذ سقوط الاتحاد السوفيتي وحتى يوم الله هذا ؟

كما تذكرت رعب فيلم "الطيور" للمخرج العالمي هيتشكوك الذي جعل بعض مشاهديه يخافون حتى الطيور الأليفة كالمصافير فكيف بالغريبان وقد ارتدت ريشا بلون الدم؟؟

(*) نصّ الورقة المقدمة لندوة الجمعية المحاطعة في الجزائر حول مؤسسها الروائي الراحل الطاهر وطار في شهر ديسمبر 2011

رواية "أحلام أنشتاين" وتبسيط العلم بالأدب

علي القاسمي / جامعي عراقي مقيم بالمغرب

كيف ترجمت هذه الرواية؟

في منتصف العام الماضي، كنتُ أطلع العدد المزدوج 6 و5 لشهري مايو حزيران 2010 من مجلة Scientific American "العلوم الأمريكية"، في طبعتهما العربية الصادرة عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي. لفت انتباهي المقال الافتتاحي وعنوانه "مغامرات في الزمكان المنحني" للعالم البرازيلي أدوردو غيرون، الذي يشوب بعض أسس النظرية النسبية لألبرت أنشتاين. ويقول عنها إنه رغم مرور تسعين عاماً على ظهورها فإنها ما زالت مذهلة. فقد ثبتت صحة مقولتها بأن الزمان المكان المنحني يسمح بنوع من الانزلاق. إذ يمكن لجسم أن يسبح في فضاء منحني خالٍ دون أن يدفعه شيء، وأن يُعطى هبوطه. ويشير المقال في بدايته إلى أنّ عالمًا اسمه جورج غاموف George Gamow، نشر كتاباً عنوانه "مغامرات السيد تومبكينز" أوائل الأربعينيات من القرن العشرين، يسطّح فيه الطرية النسبية بقصصٍ ممتعة.

في الأسبوع ذاته، زارني، في الرباط، شابٌ أمريكي هو أريك نيكولز Eric Nichols، كان زميلًا لابتي عليه في مرحلة الدراسات العليا لعلوم الحاسوب في جامعة إنديانا في بلومينغتون. وجلب إليّ هذا الشاب بعض الكتب الرائجة في أمريكا هديةً، منها رواية Einstein's Dreams "أحلام أنشتاين" للدكتور آلان لايتمن Alan Lightman التي تبسط النظرية النسبية لأنشتاين في شكلٍ سرديٍّ بديع.

استمتعتُ بقراءة الكتاب، وأعجبني قدرة مؤلفه على تبسيط كثير من محاور النظرية النسبية، بشكلٍ روائيٍّ.

في تلك الأثناء، وبمصادفة عجيبة، أهدت إليّ الشاعرة الأمريكية المعروفة الدكتوراة مورين كرايسك، Maureen Crisick كتاباً عن حياة ألبرت أنشتاين، ألفه كاتب سير المشاهير والتر إسحاقسون W. Isaacson بعنوان Einstein His Life and Universe. والشاعرة كرايسك تقوم بتدريس الأدب الأمريكي في إحدى الجامعات الأمريكية فصلاً واحداً في السنة، ثمّ تمضي بقية شهور السنة في المغرب للتفرغ لكتابة الشعر. وقد ساعدت مشكوراً في مراجعة ترجمة بعض قصصي القصيرة إلى الإنكليزية التي يسطّح بها الصديق الدكتور موسى الحلال، أستاذ الترجمة في جامعة الطائف.

في هذا الكتاب "ألبرت أنشتاين" الذي يقع في 850 صفحة من القطع الكبير، يقول مؤلفه ما مضمونه أنّه لم يستطع فهم النظرية النسبية منذ نشرها وحصول صاحبها على جائزة نوبل حتى اليوم، سوى أفراد قليلات يُعدّون على رؤوس الأصابع.

ومن المصادفات العجيبة كذلك، أنني شاهدت في تلك الأثناء شريطاً سينمائياً عُرض على شاشة التلفزيون عن حياة أنشتاين، وعن دعمه لبحوث عدد من العلماء من أجل اختراع القنبلة الذرية لقائدة الأمريكيان قبيل

مرةً أخرى، في الشابكة، لإنتعاش ذاكرتي؛ فقد سبق أن زرت تلك المدن السويسرية التي تناولها الكتاب: بيرن، زوريخ، فرايبورغ، لوتسرن، إلخ. عدة مرات أثناء مشاركاتي في الاجتماعات السنوية للتعاون بين منظمة المؤتمر الإسلامي ومنظمة الأمم المتحدة التي كانت تعقد في مقر الأمم المتحدة في مدينة جنيف.

تبسيط العلم بالادب :

يُعَدُّ الدكتور غاموف (1904-1968) وهو روسي هاجر إلى أمريكا وتولى تدريس الفيزياء النظرية في جامعة ولاية كولورادو في مدينة بولدر من ألمع علماء الفيزياء في القرن العشرين ومن واضعي نظرية "الانفجار العظيم" الخاصة بتفسير نشوء المجموعة الشمسية، كما أنه من أبرز من عمل على تبسيط العلم بالادب.

يقول الدكتور غاموف في مقدمة كتابه "مغامرات السيد تومكينز" إنه كتب قصة علمية قصيرة (وليست قصة من قصص الخيال العلمي)، حاول أن يشرح فيها للنظري العالم الأفكار الرئيسة في نظرية انحناء الفضاء والكون المتسع. وفيها يقوم بطل القصة السيد س. ح. د. تومكينز، وهو كاتب في بنك، بمغامرات في الفضاء ويبحث بقصته القصيرة إلى مجلة هاربرز Harper's الأمريكية، ولكنها رفضت نشرها، لأن الدكتور غاموف لم يكن أديباً معروفاً، وإنما أستاذ الفيزياء النظرية في جامعة كولورادو. ثم بحث غاموف بقصته القصيرة إلى ست مجلات أخرى، بيد أنها جميعها رفضتها كذلك.

وفي صيف ذلك العام، 1938، التقى غاموف بصديق قديم له هو تشارلز دارون، حفيد العالم البريطاني تشارلز دارون، صاحب نظرية "أصل الأنواع"، الذي حثه على العمل معاً لأجل تبسيط العلوم وإشاعتها. فأخبره غاموف بقصة قصته القصيرة التي لم تلق قبولاً من أصحاب الدوريات. فطلب منه تشارلز دارون أن يبحث بتلك القصة القصيرة إلى الدكتور سي. بي. سنو

وأثناء الحرب العالمية الثانية، وهو الدعم الذي تحصل منه أنشأتين بعد أن ألقى الأمريكان القنبلة الذرية على مدينة هيروشيما اليابانية، وقتلوا مئات الألوف من الناس المدنيين الأبرياء، ما يُعَدُّ جريمة حرب وجريمة ضد الإنسانية، فكتب مقالاً يزعم فيه أن مساهمته في صنع القنبلة الذرية كانت محدودة.

في الأسبوع التالي، وبمصادفة أخرى، شاهدتُ شريطاً سينمائياً آخر على التلفزيون عنوانه "العودة إلى المستقبل" ينهني على نظرية أنشأتين للزمان.

شعرتُ أنني ينبغي أن أستمع جميع هذه المصادفات في عمل يرمي إلى تبسيط بعض محاور نظرية أنشأتين للفراغ العربي. وهكذا عزمْتُ على ترجمة كتاب "أحلام أنشأتين". ولكن كان عليّ، في مرحلة الاستعداد لترجمة هذا الكتاب، أن أدرس سيرة أنشأتين، وأحاول فهم خلاصة نظريته الشهيرة، وأطلع على كتاب "مغامرات السيد تومكينز" للدكتور غاموف الذي سبق كتاب "أحلام أنشأتين" في تبسيط النظرية النسبية، لأرى أيّ الكتابين أفضل، وما إذا كان الدكتور آلن لايتنن مؤلف كتاب "أحلام أنشأتين" مدافعاً لكتاب الدكتور غاموف، وما الجامع بينهما.

طلبتُ من ولدي، حيدر، في الولايات المتحدة الأمريكية، أن يبحث إليّ بكتاب الدكتور غاموف الذي لم أعثر عليه في المغرب. فبحث إليّ بكتاب "The New World of Mr. Tompkins" العالم الجديد للسيد تومكينز، وهو تحديث لكتاب غاموف الأصلي، أعزّه الدكتور رُسيل ستانارد، عدل في بعض محتويات الكتاب في ضوء ما استجد من نظريات في علم الفيزياء، وأضاف بعض الفصول الضرورية. قرأتُ هذا الكتاب، ولكنني رأيتُ أنه لا يُغني عن الإطلاع على كتاب غاموف الأصلي. ولهذا رجوتُ ولدي حيدر أن يبحث عنه في الشابكة (الإنترنت) في محلات بيع الكتب القديمة، ويبحث به إليّ، ففعل مشكوراً. إضافةً إلى ذلك، قمتُ بمراجعة خرائط المدن السويسرية المذكورة في كتاب الدكتور آلن لايتنن، ومشاهدة صور شوارعها ومعالمها

على كتابة قصص قصيرة عن شخص حالم يُدعى السيد "س. ج. هـ. تومبكينز" يعمل كاتباً في أحد البنوك. وذات يوم عطلة، ورغب في تخفية الأسمية في مشاهدة شريط سينمائي. وفيما كان يبحث في الجريدة اليومية عن أفضل شريط يمكن أن يشاهده، وقعت عيناه على إعلان عن محاضرة عامة في جامعة المدينة يلقيها أستاذ الفيزياء عن نظرية ألبرت أنشتاين. فيقرر حضور المحاضرة. وما إن يبدأ المحاضر كلامه، حتى يغلب النعاس السيد تومبكينز، ويحلم بأنه يسافر في مفاخرة في الكون المنحني عبر الزمان. وفي قصص الكتاب الأخرى، تستمر أحلام السيد تومبكينز في القطار، وعلى ساحل البحر، وفي كل مكان يغلبه النعاس فيه. وكل قصة أو حلم من هذه الأحلام يتناول جانباً من النظرية النسبية.

الآن ليتمن وكتابه "أحلام أنشتاين":

ولد العالم الأديب الأمريكي آلان لايتمن Alan Lightman في مدينة ميفس في ولاية تنسي سنة 1948. وتلقى تعليمه العالي بجامعة ترنتون الشهيرة ومعهد كاليفورنيا للتكنولوجيا حيث نال شهادة الدكتوراه في الفيزياء النظرية. وراح ينشر دراساته العلمية وأبحاثه النقدية في أرقى المجلات الأكاديمية. ولم تقتصر مؤلفاته على الكتب المرجعية الخمسة التي تناول قضايا العلم والتكنولوجيا، وإنما اشتملت كذلك على مجموعتين من المقالات الأدبية، ومجموعة شعرية، وخمس روايات. وقد تولى لايتمن التدريس في جامعة هارفرد، ثم انتقل إلى معهد ماسشوست للتكنولوجيا الذائع الصيت، الذي أسند إليه تدريس مواد علمية وأدبية في آن واحد، وهذا ما لم يحدث من قبل في تاريخ هذا المعهد المرموق.

حققت روايته "أحلام إنشتاين" نجاحاً هائلاً، فترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة في العالم وتناقلت هذه الرواية من مجموعة قصص قصيرة، تمثل كل واحدة منها حلماً من أحلام العالم ألبرت إنشتاين الذي وضع النظرية النسبية، حينما كان يعمل في مكتب تسجيل

Snow رئيس تحرير مجلة علمية اسمها "الاكتشاف" Discovery تصدرها مطبعة جامعة كمبرج في بريطانيا. وعندما أرسل غاموف قصته القصيرة إلى الدكتور ستو، نشرها في المجلة، وطلب منه أن يبحث إليه بقصص أخرى تبسط المفاهيم العلمية بطريقة شائعة. وهكذا تجمع للدكتور غاموف عددٌ من القصص نشرتها المطبعة سنة 1940 في شكل كتاب عنوانه "مغامرات السيد تومبكينز". وأتبعه سنة 1944، بمجموعة قصصية أخرى بعنوان السيد تومبكينز يستكشف الذرة "Mr. Tompkins Explores the Atom". وقد تُرجم الكتابان إلى عدد من اللغات الأوروبية. ولم يُترجم إلى اللغة الروسية (ربما في إشارة إلى عدم رضا السلطات السوفيتية عن هجرة علمائها إلى أمريكا).

في سنة 1965، قررت مطبعة جامعة كمبرج دمج الكتابين في كتاب واحد مع تعديلات اقتضتها التطورات العلمية وفصول إضافية. وظلت كتب الدكتور غاموف تسيطر على السوق حوالي نصف قرن فتصدر في طبعات متتالية، والكتب المنافسة لها تأتي وبمذهب وفي عام 1999، كتفت مطبعة جامعة كمبرج. الأستاذ رُسيل ستانارد Russell Stannard (1931) بتحديث كتاب الدكتور غاموف في ضوء النظريات الفيزيائية المستجدة. والأستاذ رُسيل ستانارد هو عالم بريطاني متقاعد متخصص في فيزياء الجزيئات، وفي تبسيط العلم للأطفال، فقد أصدر ثلاثية العم ألبرت السردية المكوّنة من الكتب التالية: "الزمان والمكان والعم ألبرت"، و"الخفّر السوداء والعم ألبرت"، و"العم ألبرت ونظرية الكم"، وهي كُتبت ترمي إلى تبسيط نظرية أنشتاين النسبية ونظرية الكم للأطفال الذين تزيد أعمارهم على أحد عشر عاماً. وقد تُرجمت هذه الكتب إلى خمس عشرة لغة من لغات العالم. ونتيجة لعمل الأستاذ ستانارد في تحديث كتاب غاموف المزدوج، أصدرت مطبعة جامعة كمبرج كتاب "العالم الجديد للسيد تومبكينز"، سنة 1993، الذي تُعاد طباعته حالياً كل عام.

يعتمد غاموف في تبسيط النظرية النسبية لأنشتاين

تأثر غاموف على الرغم من أن لا يتّمن قد استعمل تقنية الحلم التي استخدمها غاموف قبله، وهكذا روايته على منوال روايته.

فالحلم هو التقنية الروائية المناسبة لسرد أحداث خيالية أو افتراضات تتعلق بالكون والزمان. وحتى لو استخدم هذان الروائيان هيكلة سردية واحدة وبناءً روائياً واحداً، فإنهما يختلفان في المضمون والأسلوب. فمع أنّ مضمون الروائين يستند إلى نظرية أنشتاين، فإنهما تناولوا محاور من هذه النظرية، بعضها مشترك وبعضها مختلف. أما الأسلوب فهو متباين تماماً في الرويتين.

يميل أسلوب غاموف إلى نوع من التقريبة والمباشرة، إذ إنّه يضطرّ أحياناً إلى إيراد بعض المعادلات الرياضية داخل فصول الرواية. وحتى الحروف الأولى من اسم بطل رواية غاموف، "السيد س. ج. ه. تومبكنز"، ترمز في اللغة الإنكليزية إلى ثلاثة ثوابت فيزيائية هي c = ثابت سرعة الضوء، g = ثابت الجاذبية، h = ثابت الكم، وهي ثوابت يجب أن نحمل معها عوامل لا حصر لها قبل أن نسطيع المرء ملاحظة تأثيرها وأثرها. وفي نظري أنّ الرموز العلمية والمعادلات الرياضية والفيزيائية هي من خصائص لغة العلم، وليس لغة الأدب التي تلحق في الخيال وتحرر من الضوابط الدقيقة الوجيزة. كما أنّ هذه المعادلات الرياضية والفيزيائية التي استعملها غاموف، تتناهى قليلاً مع غاية تبسيط العلم ومع الأسلوب الأدبي الذي يختلف عن الأسلوب العلمي. وهذا يذكّرني بالعالم البريطاني الشهير ستيفن هوكينغ Stephen Hawking أستاذ الرياضيات والفيزياء النظرية والفلك الكوني في جامعة كيمبرج، والمتخصص في الحفر (أو البقع) الكونية السوداء، الذي أصيب بمرض أدى إلى شلل بدنه بأكمله، ما عدا دماغه وبعض أصابعه، فصنعوا له كرسيّاً خاصاً مزوداً بحاسوب وبرامج تحوّل ما يختاره من كلمات وعبارات مكتوبة على شاشة الحاسوب إلى جعل صوتية مسموعة، لتمكينه من إلقاء محاضراته على كبار العلماء في جامعتي كيمبرج البريطانية وهارفارد الأمريكية. وذات

براهات الاختراع بمدينة بيرن في سويسرا سنة 1905. فعندما كان ذلك الشاب العبقري منهمكاً ببناء نظريته النسبية، التي هي بمثابة مفهوم جديد للزمان، راح يتخيّل عالماً متعدّداً ممكنة. ففي أحد هذه العوالم يكون الزمان دائرياً فيكسب على الناس فيه إعادة لحاياتهم وإخفاقاتهم المرة تلو الأخرى. وفي عالم آخر يقف الزمان ساكناً، وفيه مكان يزوره الأحباب وهم متعاقبون، والآباء وهم يحتضنون أطفالهم، دون حراك. وفي عالم ثالث، تكون فيه دورة الزمان سريعة لدرجة أن حياة المرء لا تزيد عن يوم واحد. فمن يولد بعد غروب الشمس، يميل إلى حياة الليالي ويزاول المهن المنزلية ويزعجه ضوء النهار، وأما من يولد بعد شروق الشمس، فيولع بمزاولة المهن في الهواء الطلق كالزراعة، ويخيفه ظلام الليل.

وكما هو واضح من العنوان، فإن الدكتور أنّ لا يتّمن تستخدم تقنية "الحلم" في روايته "أحلام أنشتاين"، وهي نفس التقنية التي سبق أن استخدمها الدكتور غاموف قبله في كتابه "مغامرات السيد تومبكنز". إضافة إلى ذلك، فإن البناء السرد في كلا الرّوائين يطابق فكل رواية تتألف من مجموعة من الأحلام. كل حلم في قصة قصيرة، وتكون هذه القصص مجموعها رواية كاملة عمودها الفقري المشترك هو النظرية النسبية ذاتها. وهنا يتساءل المرء ما إذا كان الدكتور لا يتّمن قد تأثر بكتاب الدكتور غاموف.

يقول العالم الفيزيائي الأستاذ ستانارد في مقدمته للطبعة الحنيدية المريدة لرواية غاموف، إنه على الرغم من أنّ غاموف ألف روايته لعامة المثقفين غير المتخصصين، فإنّه ما من عالم فيزيائي لم يقرأ رواية غاموف في فترة ما، من فترات حياته. والسؤال الذي يطرح نفسه، كما يقولون، هو هل أطلع الدكتور أنّ لا يتّمن على رواية غاموف؟ وما مدى تأثره بها عندما كتب روايته "أحلام أنشتاين"؟

من المحتمل جداً أنّ لا يتّمن قرأ رواية غاموف في شبابه. ولكن من التسرّع بمكان أن نستنتج أن لا يتّمن قد

يوم، قابله أحد الناشرين الكبار، واقترح عليه تبسيط نظرياته في علم الفلك والحفر السوداء في كتاب لعامة المثقفين، وليس للعلماء المتخصصين. فوافق هوكز على تأليف الكتاب، فاشتراط الناشر أن يكون الكتاب خاليا من المعادلات الرياضية والفيزيائية. فوافق هوكز على ذلك باستثناء معادلة واحدة. وهكذا ألف كتابه الذائع الصيت "التاريخ الوجيز للزمان" Brief History of Time الذي تُرجم إلى أكثر من ثلاثين لغة في العالم.

إذا كان أسلوب غاموف متأثراً بالأسلوب العلمي في موضوعيته وتقريبيه ومباشريته، فإن أسلوب لايتن قد جمع بين الموضوعية العلمية والخيال الأدبي الجسود، تماماً كما جمع صاحبه بين البحث العلمي من جهة، وكتابة الشعر والرواية والمقالة الأدبية من جهة أخرى. وهو جمع بين الأضداد لا يتأتى إلا للعابرة من العلماء الأدباء الأفاضل.

نعم، يتميز أسلوب السرد لدى أن لايتن بخصائص الأسلوب العلمي من حيث: الإيجاز، ووضوح اللغة، وبساطتها، وقصر الجمل، ودقة التعبير أي التطابق بين المفهوم واللفظ الذي يعبر عنه، وضبط الجمل في كل فصل من الفصول الخمسة والثلاثين في روايته، ذلك فضل يقع في ثلاث صفحات فقط، لا أكثر ولا أقل كما أن توزيع فصول الرواية (أو الأحلام أو القصص القصيرة) جاء على نسق هندسي دقيق، يتمثل في المعادلة التالية: مدخل + 8 أحلام + فاصلة + 8 أحلام + فاصلة + 6 أحلام + خاتمة = 35 قصة قصيرة = رواية.

بيد أن أسلوبه يتحرر من خصائص اللغة العلمية وانضباطها، من حيث إيراد ألفاظ مجازية مبتكرة غير مبتذلة، ورسم صور مجازية نادرة غير مستهلكة، والإتيان بلمحة شعرية شائعة حائلة. وعندئذ، أن المجاز هو الفاصل بين العلم والأدب، بين الحقيقة والخيال، بين الواقع والوهم، بل حتى بين العقل والجنون. وكما تتعاقب القصص القصيرة في "أحلام أشتاين" وتلتحم لتلد رواية حميلة، فإن الصور المجازية في كل قصة تتصافر وتتشارك لتشكل صورة مجازية هائلة متكاملة،

أو بالأحرى، لوحة تشكيلية في حلاية، مطرزة بلمسات شعرية رقيقة رشيقة أنيقة، برشعة فإن ماهر مكي ساحر.

لقد استلهم الدكتور أن لايتن في روايته تقنيات سردية معروفة من قبل أو حديثة خاصة به. استخدم هذه التقنيات بعبقة ومهارة ليتيح الأثر المطلوب في نص القارئ. فقد استعمل تقنية التكرار بأشكال متعددة، كأن يكرر فاتحة القصة في خاتمتها لتعطي الانطباع بالدوران والاستمرار. وفي الفصل الموسوم بـ "25 حزيران/يونيو 1905"، مثلاً، استعمل التكرار: تكرار الكلمات، وتكرار العبارات، وتكرار الجمل الكاملة؛ ليكتفب الانطباع بالهدوء والسكون والخمول في يوم العطلة الأسبوعية، تماماً كما تتكرر أنغام آلة السيتار الهندية لتبعث على الاسترخاء والنوم، فقال:

"عصر يوم الأحد. الناس يتزهدون في شارع الآر، وهم منتعجون بملاس يوم الأحد، وقد امتلأت بطونهم بظفاد يوم الأحد، ويتحدثون بصوت خفيض بجانب خربير النهر الخواست مغلقة. صاحب بزل...، يتكئ على أكتافه الأخرى، ويغمض عينيه. الشوارع ناعمة. الشوارع ناعمة، وتخلط في الجو أنغام موسيقية مناسبة من آلة كمان".

لاحظ: التلاعب المثلث في طول العبارات، وهو تقنية أسلوبية أخرى. ففي آخر النص أعلاه نجد عبارتين قصيرتين مكررتين، تتلوها عبارة طويلة جداً. تماماً كما لو كنت تشاهد الأمواج على شاطئ البحر موجة صغيرة، فموجة صغيرة، تتبعها موجة طويلة عالية فتتجانسا تماماً. منظر يأسر انتباهك، وبغريك بمناجاة التأمل. فالكاتب يريد أن يعطي الانطباع بالكسل والخمول في تلك المدينة عن طريق تكرار الألفاظ؛ ولكنه، في الوقت نفسه، يريد الإيقاع على انتباه القارئ وإيجاده إلى النص المتدفق كأمواع البحر، عن طريق التفاوت في طول العبارات.

إضافة إلى التقنيات السردية المتنوعة، فإن الدكتور أن لايتن، متمكن من لغته، عالم بأسرارها، حاذق

في استعمالها. فهو يطوِّع الألفاظ والصيغ والتراكيب اللغوية لخدمة فرضياته العلمية ومراحله الروائية. فصياغة العبارات والجمل تختلف من نصٍّ إلى نصٍّ في الرواية. فمثلاً، في قصة "15 آيار/ مايو 1905"، حيث يتصوَّر عالماً خالياً من الزمان، نجد أنَّ نصَّ القصة بأكمله خالياً من أي فعلٍ من الأفعال: لا الفعل الماضي، ولا الفعل المضارع، ولا الفعل الدالُّ على المستقبل. مجرد أسماء وصفات وحروف. لماذا؟ لأننا إذا أخذنا تقسيم النحو التقليدي للألفاظ على: اسم وفعل وحرف، أو كما يقول ابن مالك في مطلع ألفيته:

كلامنا لفظٌ مفيدٌ كـ "استقم"،

واسمٌ وفعلٌ ثمَّ حرفٌ، الكلِّم

فإنَّ الاسم ما دلَّ على معنى مستقلٍّ بالإدراك غير مقترنٍ بزمنٍ معيَّن. والحرف ما دلَّ على معنى غير مستقلٍّ بذاته، وإنما يربط معاني المفردات بعضها ببعض أمَّا الفعل فهو ما دلَّ على حدثٍ مقترنٍ بزمنٍ معيَّن: الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل.

ولهذا فعمداً يتصوَّر أنشتاين في حلمه، أو بالأحرى الدكتور لايتن في قصته المذكورة، عند تحلُّب من الزمان، فإنَّه يكتب النصَّ بأكمله خالياً من الأفعال على النحو التالي:

"طفلةٌ على الشاطئ، مسحورةٌ برويتها المحيط أول مرة امرأة واقفة على شرفة في الفجر، بشعرها المسدل، ومناحتها الخيرية الفضفاضة، وقدميها الخافيتين، وشفتيها. والطاق المقوس في الرواق بالقرب من نافورة زاهرنغر في شارع كرام، من صخر رملي وحديد. رجل جالس في مكتبته الهادي، حامل صورة امرأة، ونظرة البعثة على وجهه. عُقابٌ معلق في السماء، جناحه مسوطان، أشعة الشمس نافذة من خلال ريشه. فتى جالس في قاعة فارغة، خائف القلب، كما لو أنَّه على خشبة المسرح. أنار أقدام على الثلج في جزيرة شتوية. قارب على الماء في الليل، وأضواؤه خافتة على البعد، مثل نجمة حمراء صغيرة في السماء الداكنة. صندوق حبوب طيبة مقل.

ورقة شجرة على الأرض في الحريف، حمراء، ذهبية داكنة، رقيقة. امرأة جاثية بين الشجيرات، متربصة بالقرب من منزل زوجها الذي هجرها، الذي لا بد من الحديث معه. غبارٌ على عتبة النافذة..."

وهكذا يستمرُّ النصُّ حتى نهايته، صوراً بلا حدٍّ، بلا حركة، أي بلا فعل، بل بأسماء وحروف فقط، لأنَّ صاحب الحلم يفترض، في هذه القصة بالذات، وجودَ عالم خالٍ من الزمان. ولذلك يخلو النصُّ من زمنٍ معيَّن: ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، وإنما مجرد ذواتٍ وكانتات متَّحمة لا حركة لها. فالحركة من فعل الزمان. وهذا العالم المفترَض بلا زمان. وفوق ذلك كله، فإن لايتن يكتب هذا النصَّ في فقرة طويلة واحدة دون أن يقسّمه إلى فقرات، لأن التقسيم يوحي بشيء من الحركة، وهذا العالم المفترَض يخلو من الزمان، أي أنه يخلو من الحركة

وفي حلم آخر، "11 حزيران 1905" يتصوَّر عالماً بلا مستقبل، فيخلو النصُّ من الأدوات الدالة على المستقبل مثل "السين" و"سوف".

إنَّ لغة الدكتور لايتن في هذه الرواية مشرقة، واضحة، بسيطة، خدو من الألفاظ الخوشية والتراكيب المعقّدة التي قد تحجب المعنى. ولكن مع ذلك، فإن ترجمتها ليست بالهينة، لعدّة أسباب، أهمّها أنَّ نصوصه ذات حمولة علمية ترتبط بالنظرية النسبية المعقّدة؛ ومنها أنَّ النصوص تتعلّق بعوالم مفترضة غير مالوفة للقارئ. ومنها أنَّ الكلمات الإنكليزية بسيطة قد يفهمها القارئ/ المترجم بمعناها العام، في حين أنَّ المؤلف استعمل بعضها بمعناها العلمي الخاص. وأقل أسباب الصعوبة شأنًا تابعة من أنَّ الكلمة الأساسية في هذه الرواية هي Time. وهذه الكلمة، في اللغة الإنكليزية، مشتركة لفظيًّا، تقابله في العربية ثلاث كلمات تختلف في دلالاتها واستعمالاتها، وهي: الزمان، والزمن، والوقت، دون الدخول في مفاهيم الأبد والدهر وغيرهما. ففي الاستعمال العربي الأصلي، يُعدُّ (الزمان) لفظاً عاماً شاملاً يدلُّ على حركة الكون؛ وهو يتألف من (زمن)

ماص، و(رسم) مصارع، و(رسم) مستقبل؛ هـ (الزمن)
نكرة من الزمان، كما في قولنا: "زمن الصبا ولي" أو
كما يقول نزار قاتني في قصيدته "إلى نهدين مغرورين:

"هندي المزيد من الغرور

فلا تبيني غرورا... .

من حسن حظك

أن غدوت حبيبي

زمنًا قصيرا".

و(الوقت) جزء صغير من (الزمن)، كما في قولنا:
"وقت الصبح" أو "دخل وقت صلاة العصر" أو كما
قال الشاعر ديك الجن الحمصي الذي قتل حبيته بسبب
وشاية كاذبة، ثم قتله الندم والأسى:

فولي لطيفك يثني عن مضجعي وقت الرقاد

كي أسترع وتطفي نارا تأجج في الفؤاد

وقد يقع الخلط في الاستعمال مجازاً، أو بسبب
استعمال العام للخاص وبالعكس.

فإذا لم يكن المترجم ملتماً بالمبادئ العلمية التي تدور
حولها الرواية، ولم يوجه انتباهاً شديداً إلى كل لفظة
في معانيها المركزية والهامشية والمجازية والمختصة،
ولم يبدل عناية خاصة بالتقنيات السردية الموظفة في
النصوص، فقد يفوته الشيء الكثير (والله أعلم كم
فانني شخصياً من مقاصد المؤلف). تصور فقط، كيف
يمكن للمترجم أن يفيد مقاصد المؤلف الأصلي الذي
يكرر اللفظ نفسه عدة مرات لإنتاج أثر معين في نفس
القارئ، فيأتي (المترجم) بترادفات مختلفة لذلك اللفظ،
تمشياً مع الذائقة العربية.

لقد ترجمت رواية "أحلام أنثنتين" إلى أكثر
من ثلاثين لغة، وألهمت الكتاب، والسينمائيين،
والموسيقيين، والمسرحيين، والرسميين في جميع أنحاء
العالم. وإذا كان الدكتور لايتن، في هذه الرواية،
قد سحح بحاله المتوهم في عوالم عجائبية محتمة لا
محدودة. وروى أسساً جديدة تقوم عليها علاقة العلم
بالأدب؛ فإنه يبين لنا كذلك، بأسى وحزن عميقين،
مدى حاجة الحياة البشرية وضعف الإنسان.

مقدمة الترجمة العربية لكتاب «أحلام أنثنتين»

الرواية العربية وتجريب «اللامعقول»

عبد الدائم السلامي / باحث تونس

والمحتوى القضوي اللذين صارت تسعى الرواية العربية، عبر التجديد فيهما، إلى الانفتاح بهما على التجارب الروائية العالمية الحديثة، وإلى تجاوز ما استقر من أصولها الفنية. ومن هنا يجوز القول «إن الرواية التجريبية هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتبني قانون التجريب المستقل»⁽¹⁾. تفعل ذلك وهي تتغيا بلوغ مراتب من الحرية قد تمنحها ميزة للتجدد والقدرة على تجاوز المألوف السردية ومن ثمة التواصل مع القارئ تواصلًا شافًا يتحوّل فيه فعل التلقي إلى فعل تلاقٍ وما يحيل عليه من حميمية ويسر في حدث الانقراء.

والجدرب بالذكر أنّ رغبة الرواية العربية في التجديد والتحديث لم تمنعها، في غالب الأحيان، من المحافظة على هويتها الكتابية، إذ ظلّ بعضها وقتًا للأساليب والمواضعات الفنية الموروثة وفاء يقفها لم ترق مع صفة الحدأة إلى مرتقى التغاير التام عمّا سبق، إذ لم تحرر بعض الروايات العربية على الخروج عن «بيت طاعة» المدونة الخبيرة خروجا حرًا يقطع مع أساليب التخيل والإدراك المألوفة فيها، بل إن سعي الرواية العربية الحديثة إلى التجديد أسلوا ومضمونا ظلّ شيها بغضبة منها هادئة في وجه ما استقر من أقاليم أدبية. وهي غضبة تراها نتاجا طبيعيًا لسيرورة الإبداع الفكري

يكاد لا يخلو حديث عن الرواية العربية، سواء من حيث النشأة أو من حيث الأسلوب، من التعريب قليلًا أو كثيرًا على ذكر علاقتها بالرواية الغربية، ما جعل الخوض في مسألة نشأة السرد العربية وأقاليمها، فعلا محفوفًا بالانزلاقات التاريخية نظرا إلى تنوع وجهات نظر النقاد في هذا الشأن. إذ ثمة من ذهب إلى القول بعدم وجود تماس تاريخي بين الروايتين، وثمة من أقر بتأثير الرواية العربية بالرواية الغربية تأثرا جاوز المضمون وطال البنية، وهناك من اعتبر العلاقة بين الروايتين علاقة تأثر وتأثير، باعتبارهما متحتنا من معين واحد هو الأدب الإغريقي الذي اطلع عليه السارد العربي من خلال الترجمة وأخذ عنه، فيما بعد، السارد الغربي وطور فيه في أكثر من منحى.

ولعلّ جذور هذا الاختلاف في وجهات نظر الباحثين إزاء علاقة السرد العربية بالسرد الغربية راجعة إلى النزعة الحدائية في الأدب عامة، وفي الأدب العربي الراهن خاصة وفي الرواية منه بالتحديد، ذلك أن صفة الحدائية في الرواية العربية، وإن كانت تشير إلى الزمن في حياذ كما يقول في شأنها بعضهم، تشي من جهة أولى بتعلق جذور النشأة ونماهي البنى الفنية بين الروايتين العربية والغربية، وتشير من جهة ثانية إلى النمط الكتابي

العربي عامة في غمسه الضروري مع إبداعات الغرب، خاصة بعدما تيسرت سبل الفيا بين المبدعين وكذا بين إبداعاتهم بفضل ما صار عليه عالم تقانة الاتصال من تطور منذ النصف الثاني من القرن العشرين، هذا بالإضافة إلى ما تميزت به الرواية الغربية من تمرد على الرواية التقليدية البلاكية بظهور موجة «الرواية الجديدة» في فرنسا مع آلان روب غرييه وميشيل بوتور وكلود سيمون وغيرهم، واستتت لها بجرأة كبيرة غطا في الأسلوب الحكائي وبنية فنية جديدين قاما على تهشيم السرد وتهشيم مفهوم البطل وروية جديدة في ترتيب الأحداث وانفتاح على مغامرة التجديد دائم، ولغة مواكبة لغناء العصر المعنوي ما جعلها حقالة رموز فكرية تتجاوز فيها أحيانا وظفتها الأدبية لتبلغ الأيديولوجي تصريحا به أو تلميحاً إليه.

وإذا ذهبنا مذهب القائلين بتأثر الرواية العربية بالرواية الغربية (2)، جاز لنا الحديث عن موجة التجريب التي ركبها السرد العربي الراهنة وما استتبها من معامرات في الكتابة عديدة، حيث نلاحظ يسر من الرواية العربية إلى التجديد في أساليبه الكتابية فاتحاً باب التجريب إلى مصراعيه ما منع السرد العربي الحديث عاقلة جرأة في التعاطي مع عناصر الواقع، وفي إعادة تشكيل المرجع بما يتساقق وذاتقة العصر الفنية ويلتي رغبة الكاتب في تشريع ظاهرات فكرية واجتماعية وسياسية وأخلاقية تشريحا يبحث من خلاله عن الأمثل الفردي المفقود في حركة الأفكار والقيم الاجتماعية، لينخلص مما قد يعلق به من شوائب يومية ثم يرتقي به إلى مصاف المنشود العام. وبالعودة إلى بعض المحاجم العربية، نستخلص للتجريب معنيين ظاهرين أولهما يفيد المحاولة وتكرارها، وثانيهما يفيد تراكم الاختبار لظاهرة ما لتلافي النقص في الإحاطة بها حتى جاء في المثل القول «جئ بفلاح من أعماق الريف وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعارف» (3).

ولعل ميزة التجريب في بعض السرد العربية هي

أنها لم تبتأ من ماضيها، بل ظلت نزعة تحاول التجديد دوماً سعي منها إلى الانسلاخ عن هويتها الفنية التي نلفها في مدونة الخبر العربي ولا إضمار لينة الانتصار عليها، لا بل إن التجريب في أغلب سرودنا العربية صار قرين حادثة فكرية ونضج إبداعي يأخذ من الأعراف الأدبية القديمة نسخها ويغذي بالمجاوليات النظرية ذات الصلة التي تقوم عليها الأعمال الروائية الغربية المجالية له، ما جعله بحثاً ذوياً من قبل أغلب الروائيين العرب المحدثين عن شكل لأعمالهم له بصمته العربية وعن مضامين ومحايل قصورية تمكنهم من الإحاطة بالواقع انصباباً عليه حيا أو تقف دونه أحيانا أو تتجاوزها أحيانا أخرى صوب مقازات التخيل. ويبدو أن تورع الروائيين العرب بين الرغبة في الحفاظ على المؤلف الأدبي التقليدي والانفتاح بتنتاجاتهم على الراجح الحديث من روايات غربية جعلهم لا يبلغون، فيما يكتبون، حد الالتقاء عند قالب روائي متفق عليه. حيث ما زال بعض الرية يسج المكنوب متى أراد تجاوز الأخلاقيات الفنية واللغوية السائدة التي توجه، في الغالب، نزعة التجريب ومن فقر يستج محاولات التجريب الساعية إلى المروق عنها في شكل تنوع الإحساس بالأشياء وتقديم معايير جديدة لتقويم العلاقات الاجتماعية والفنية والسياسية السائدة بحذر كبير.

وبالرغم من أن التجريب في الرواية العربية الحديثة يحفي بكل ما هو جديد سواء أكان على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون، فإن كثرة كثيرة من الروائيين الذين يتزعمون موجته ما يزالون يحتفون بكل ما هو أدبي قديم، معتبرين إياه نتاجاً لحكمة الأجداد الذين مهّدوا الطريق، بما تركوا من نصوص ثرية، أمام الكتابة الروائية العربية لتزيد من تسارع خطاها نحو التجديد في بناها الشكلية والدلالية واللغوية، فلم يعد وكذ الروائي تصوير الواقع كما يتبدى له، بل أصبحت غايته، وهو ينقل المرجع، في الزمن، بل أصبحت غايته، وهو ينقل المرجع،

طرائق غير مألوفة في الكتابة، وهذا قد يدعو أحيانا إلى الخوف من مسخ مفهوم الرواية وما يعني ذلك من انتفاء وجود بنية جمالية فيها تضمن لها هويتها الأجنبية في حقل الإبداع الأدبي، وبخاصة بعد تطوّر تقانة هذا العصر وافتتاح قنوات التواصل بين آداب العالم وفنونه من جهة وتحسيس الهوية الأجنبية فيما بينها من جهة أخرى ما ساعد على فكّ عزلة كلّ فنّ إبداعي واستفادته من علوم الصورة والصوت.

ويعدّ مفهوم «اللامعقول» من المفاهيم التي ارتأى الروائي العربي تحويلة من التصوّر إلى الأجزاء، وذلك بجعله تقنية كتابية في إبداعاته، تقنية سردية مفتوحة على كلّ ما يجد في مجال الشرّد أسلوبا ومضمونا، ما ساعد على توصيف هذه التقنية بالحدائية وقابلية التزوّع ومخالفة الموهود السائد في النتاج الشري العربي.

ذلك أنّ أدب اللامعقول، على حدّ ما يكاد يجمع عليه النقاد، إغفال في الهامش والمسكوت عنه من كسوة بعرى بحثا عن أشرار ذوقية وتخليّة حديثة لا تقف عند حيلة المألوف، بل تسجّ علاقات متفرّدة بين الأشياء تنهال فيها العناصر مرّة لتتألف مرّات. وهو أمر ينجح الرواية ميزتها تشكيلا وتأويلا. ومن ثمة يجوز القول إنّ اللامعقول تقنية أدبية يصير فيها كلّ ما هو ممكن وفقا لقوانين الطبيعة وما هو فوق طبيعي مختلطين معا على حدّ ما ذهب إليه تودوروف بقوله: «إنّ «الأدب الفانطستيكي أدب يقبل وجود الواقع والطبيعي والعاديّ ليستطيع فيما بعد دحضها جميعا» (4). وهو ما يحدث صدمة لدى القارئ ويحرّك فيه ذاكرته ليتبحث في تراثه عن جذور لهذا اللامعقول علّه يقبله ويطمئنّ إليه.

وقد مثل هذا النمط، في إطار التجريب الروائي، تقنية سردية ساهمت في تطوّر الرواية وزادت من سعي الروائيين إلى تكثيف محامل أعمالهم الروائية وشحنها بطلاقات فنية وتشكيلية وفيرة. والظاهر أنّ الروائيين العرب أمثال جمال الفيّطاني ومسلم بركات

الترقي بفعل الإدراك الأدبي مراقبي يتجاوز فيها كيمياء الواقع وتفاصيله إلى سيميائه بإعادة بنائه وفق رؤية إدراكية جديدة، ذلك أنّ التجريب لدى أغلب الروائيين العرب انصبّ على تحفيز الذات الأدبية على إدراك موضوعها قبل الخوض فيه، ومن ثمة زاد احتفالهم بذواتهم المبدعة لحظة مباشرتها للفعل الكتابي، والانتشاء باللغة وهي تدفق وتحفر مجراها التخيلي في عالم الأشياء والأحداث.

والذي نخلص إليه في هذا الشأن هو أنّ التجريب الروائي في السرد العربية الحديثة سعي متواصل لاكتشاف أساليب في الكتابة جديدة ومحاولة للخروج عن الإطار المألوف ما شرّع لظهور محاولات في الكتابة جمّة يميل أصحابها إلى اقتحام دهاليز الماضي وعوالم المستقبل حيث تعرّش أفهومات فكرية عديدة متقاربة دلّلتها حدّ التماهي مع بعضها بعضا يأخذها الكاتب فيدركها ثم ينحت منها تقنيته الكتابية على غرار مفاهيم الغريب والعجيب والخارق وغير المألوف والغرائبي والعجائبي والفانطستيكي واللامعقول، فعمل ذلك وهو يتنوّعا تجاوز الأشكال الأسلوبية المألوفة ومحاولة تحيينها بما يتماشى وذائقة قارئ اليوم.

ويظهر أنّ إصرار بعض الكتاب الروائيين العرب على فعل التجريب في نتائجهم الإبداعية أدخلهم في دارة ما قد يبدو كتابة دون أشرار فنية على حدّ ما نعدّ اليوم في بعض الروايات من إغفال عميق في تخوم التجريب. بحيث صارت الكتابة الروائية ممارسة إبداعية من الكاتب تقوم على التنوع في كلّ شيء: في بنية الأحداث وفي بناء الشخصيات وفي التعامل مع الزمان والمكان فيها. وهو ما فسح في المجال لبعض الكتاب الروائيين لخوض معركتين: معركة المضمون القضوي ومعركة الشكل الفني. فلم يعد العمل السردية عندهم مشروطا بالضمائم البنائية والأسلوبية التي تجعل من كتابة ما تنتمي إلى جنس الرواية، بل صار فعلا فيه سعي محموم إلى ابتداع

وإبراهيم درغوثي وغيرهم قد استغلوا هذه التقنية في كتاباتهم فعمدوا إلى البحث في التراث العربي عن عناصر اللامعقول فيه وعن مظاهر العجائية والغرائبية التي تسمه وأعادوا تشكيل تلك العناصر تشكيلاً فنياً جديداً منح أعمالهم الروائية فريدة المضمون وجمالية التشكيل وانفتاحاً على الفنون الأخرى فـ «... كتاب (ألف ليلة وليلة) و(رحلة ابن بطوطة) وكتاب (عجائب المخلوقات) وكتب السيرة والمؤنات التاريخية [...] كلها تزخر بإبداع طلق الواقع وجاب آفاقاً بديعة فوق السماوات السبع وتحت الأرضين وخلق شخصيات الجنّ والعفاريت والغيلان والهواتف فجئت كتاب الغرب قبل أن يعيد اكتشافه الكاتب العربي ولسان حاله يقول: هذه بضاعتنا ردت إلينا» (5).

وقد تصدّى بالدرس لمسألة اللامعقول في الرواية عدد هائل من النقاد الغربيين والعرب، فتزوّعت قراءاتهم محامل وغايات، وتعدّدت السجلات الأفهومية التي صدروا عنها في كتاباتهم أو تلك التي راموا بلوغها، فمنهم من عاد إلى تقنية المفهوم يبحث فيها عن أصول ظهوره (6) ومنهم من لحقه سجل استعمالات هذه العبارة وتصدّى لها بالتحليل انطلاقاً من أعمال روائية متخيرة محاولاً رصّها إلى جنس من أجناس النثر على حدّ ما فعل تودوروف في كتابه الذي ذكرنا فيما مرّ من عملنا، ومنهم من بحث في الأعمال الثرية الأولى التي تجلّى فيها المفهوم بيتاً أو حتى تلك التي استطلّعت بظلاله على حدّ ما فعلت إيرن بيسار في الفصل الثالث من كتابها «القصة الفانطستيكية» حيث يبحث فيه عن بدايات تجلّي مفاهيم العجيب والفانطستيكي والغريب في الكتابات السردية الأولى ابتداءً من «الحمار الذهبي» لأبولاي (عاش في القرن م) إلى كتابات كازوت (1720-1792) والكونت البولوني جون بوتوكي (1761-1815) وهوفمان (1776-1822) ونودبي (1780-1844) وأدغار آلان بو (1809-1849) وغيرهم (7).

والظاهر ممّا تقدّم أنّ ثمة ضبابية تلفّ مفهوم اللامعقول ما جعله يتشظى إلى مجموعة هائلة من التعريفات أدخلت عليه شيئا من الفوضى المفاهيمية سنحاول التصدّي لها في تحديدنا لدلالته. وهو تحديد مصطلحيّ رأينا أنّه قد يجنّبنا الوقوع في مأزق تنوّع الدالّ ولهاقي المدلول، من خلال ما سنقترح في شأنه من تأصيل دلاليّ ملائم لطبيعته الأفهومية المشتعبة. ذلك أنّه يمكننا توزيع ما أوقفنا عليه بحثنا في مرادفات اللامعقول في المدونة النقدية الغربية إلى ثلاثة حقول دلالية كبرى هي العجيب والفانطستيكي والغريب. وسنعود إلى مدونة النقد الغربي، مع مزيد التبصر فيها، لنبحث فيها عمّا يضاهي هذه الحقول التي ذكرنا دلالة ما قد يجوز لنا مزيد الإلحاح على إحكام سجلاتها المعنوية وتبيان الفروق بينها ومن ثمة سنحاول في إطار عمل تألّفيّ لهذه الدلالات استخلاص تعريف مخصوص باللامعقول تقوم عليه باقي فصول بحثنا هذا.

الإلحاح أنّ مدونة النقد الغربي التي تورّقنا عليها، شأنها شأن مدونة النقد العربي، لم تخل من كثرة الألفاظ المحبلة على اللامعقول صراحة أو ضمنًا. لا بل إنّ نظراً في كلّ ما يحيل على اللامعقول في المراجع الغربية التي بين أيدينا أوقفنا على وجود كثرة كثيرة من الألفاظ ذات الصلة بموضوع بحثنا تترادف حيناً وتتخالف حيناً آخر في التبدل على نفس المعنى، وهو ما سنحلّله في نهاية هذا العنصر، حتى بدا لنا أمر تحديدها صعباً ما دفعنا إلى ضرورة اعتماد ما أوصلنا إليه بحثنا في مرادفات اللامعقول في المدونة النقدية العربية الذي ورّعناه إلى حقول ثلاثة هي حقل العجيب وحقل الفانطستيكي وحقل الغريب سداً ننطلق منه لتحديد ما يقابله من ألفاظ في مدونة النقد الغربي، ونعود إليه في شيء من التفكّر الاسترجاعي عسى هذا السعي يوصلنا إلى مبتغانا في هذا المقطع من الفصل الذي نحن بصدد درسه.

أ - العجيب (Le merveilleux): ورد في معجم

«Le petit Robert» (١١) معنيان رئيسان للعجيب أولهما أنه الشيء الذي يدفعنا، ضمن صفه، إلى الإحساس بأعلى درجة من الإدهاش والإعجاب والذهول والاستائنة والخرافية، وثانيهما يفيد بأن العجيب هو الشيء الذي لا يفتر بحسب القوانين الطبيعية أي أنه ينتمي إلى عالم ما فوق الطبيعة. وهو ما ذهب إليه تودوروف في حديثه عن الأجاس الشرية حيث نراه يميز بين العجيب والغريب في قوله بخصوص الأول «عندما يقرر القارئ (أو الشخصية السردية) بأنه علينا أن نقبل بوجود قوانين طبيعية جديدة نستطيع بواسطتها تفسير الظاهرة، فإننا ندخل بذلك جنس العجيب» (٩)، وفي محاولة منه لإحكام تحديد حقل العجيب المحض، يقترح علينا تودوروف ثلاثة أنماط منه يندلج عليها بظواهر ذكرت في كتب قديمة قبل ظهور الثقافة الحديثة والرحلات الاستكشافية العلمية، وهذه الأنماط هي: العجيب المبالغ فيه (le merveilleux hyperbole) حيث لا تكون الظواهر فيه فوق طبيعية إلا متى كانت أحجامها تزيد عما ألفنا في الواقع، ويمثل لذلك بعض ما جاء في حكايا ألف ليلة وليلة، مثل تأكيد السندباد في بعضها على كونه رأى حيثانا يزيد طولها عن مئة أو مئتي ذراع (كان هذا منذ خمسة قرون خلت). والعجيب جدًا (le merveilleux exotique) ومنه أن يذكر الكاتب ظواهر فوق طبيعية دون أن يقدم عنها تفاصيل دقيقة مثل وصف السندباد في رحلته الثانية لعصفور حجمه يغطي الشمس وله ساق أضخم من جلد شجرة. والعجيب الآلي (le merveilleux instrumental) وفيه تذكر بعض الأدوات الصغيرة التي تستطيع إتقان عمليات غير ممكنة مثل البساط الطائر في حكاية «الأمير أحمد» من كتاب ألف ليلة وليلة (10).

ب- الفانطستيكي (le fantastique): أصل اللفظة إنجليزي (phantastikos) ومنه اللفظة اللاتينية (phantasticus) وقد ذكر له صاحب معجم «Le petit Robert» ثلاثة معان هامة أولها أن الشيء الفانطستيكي هو

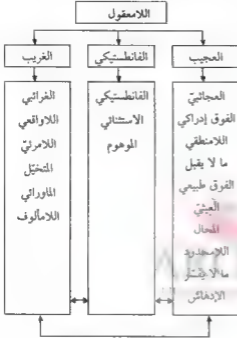
الذي يخلقه الخيال ولا يوجد له مثال في الواقع، فهو متحيل فوق طبيعي. وثانيها أنه الشيء الخارق للعادة المدهش المعنوي وثالثها أن الفانطستيكي هو كل شيء غير واقعي (11).

وقد أورد تودوروف تعريفاً للفانطستيكي جاء فيه قوله «الفانطستيكي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية أمام حدث ذي مظهر فوق طبيعي» (12) وهو تعريف يجعل الفانطستيكي يلوم الفترة التي يستغرقها تردد القارئ وحيرته بين عجزه عن تفسير الظاهرة بما يعرف من قوانين طبيعية وبين انجذابه إلى قبول قوانين فوق طبيعية لتفسيرها. وإذا اعتمدنا التفرغ الأجاسي الذي ذهب إليه تودوروف في مقدمته للأدب الفانطستيكي جاز لنا القول مع إيرين بيسار بأن «القصة الفانطستيكية تبدو التفتية المثالية للحكي المنتج لأثر جمالي [لدى المتلقي]» (13).

ج- الغريب (l'étrange): يورد بول روبير صاحب معجم «Le petit Robert» (14) لللفظة «Etrange» التعريف: (قريباً وإحساساً) أما المعنى القديم فيحيل على كل شيء غير مفهوم أو خارج عن المألوف، وأما المعنى المعاصر فيدل على الشيء المفاجئ المفاجئ للمعتاد الذي يبعث على الإدهاش ويذهب تودوروف إلى القول بأنه «عندما يقرر المتلقي، أو الشخصية السردية، بأنه علينا أن نقبل بوجود قوانين جديدة للطبيعة نمكنا من تفسير الظاهرة فإننا نكون أمام جنس الغريب» (15).

إن استقراء ما أوردنا من مرادفات للأمعقول في المدونة النقدية العربية وفي بعض معاجم اللغة التي استأنسنا بها من جهة، واستقراءنا لما في المدونة النقدية الغربية وما اتصل بها من معاجم من جهة ثانية بخلصنا بنا إلى مجموعة من النتائج الأولية لعل أهمها هو أن مفاهيم مثل العجيب والغريب والخارق والتمثيل واللامعقول وغيرها مما ذكرنا سابقاً موجودة في النتاجات الفكرية العربية والغربية بنفس الدلالات تقريباً، فكأن ثمة تماها في الفكر البشري وهو ينحت مفاهيمه العقلية، لا بل

تفريعات يوصف بها حال الأشياء وهي تبني دلالاتها في الزمن مثل العجيب والفانطستيكي والغريب والفوق طبيعي وغيرها مما ذكرنا وما ينشأ بينها من تضافر مدلولي وهو ما يحاول توضيحه الرسم الموالي :



والجدير بالذكر في هذا الأمر أنه في إطار البحث عن الأجناس السردية وتماثلاتها المدلولية في كتابه «مدخل إلى الأدب الفانطستيكي»، حاول تودوروف أن يحدّد هذا التضافر بين أنواع اللامعقول حدّاً بيتاً فوّرعها إلى أربعة أصناف دلالية كبرى مثلما هو مبين في الترسمة التالية :

العجيب	الفانطستيكي	الفانطستيكي	الغريب
المحض	العجيب	الغريب	المحض

وفيما يلي، سنحاول بالاستناد إلى ما ذكرنا من أمر

كأنّ ثمة تشابهاً في فعل الفكر الإنساني وهو ينصبّ على الأشياء يستبها ويمتجها معانيها. ولعلنا نرجع بعضاً من هذا التشابه في المفاهيم الفكرية إلى القول بوحدة الجوهر الإنساني وما يمكن أن يشي به من وحدة «الروح المفكّرة» وإلى حركة الترجمة التي ذهب فيها العقل العربيّ أشواطاً متقدّمة عندما باشر حركة النقل عن الثقافة الإغريقية، وهو ما ساهم في تراكم كمّ من المفاهيم العقلية راح يمتج منها الفكر الغربيّ لحظة نهضته فزاد عليها وطوّز من بعضها حتى استوت فيه مدوّنّة عقلية نقدية ما تزال تنمو وتتطوّر بتطوّر مظاهر الحضارة التي تبني.

ولكنّ هذا التماهي بين المفاهيم التي ذكرنا في المنتج الفكري العربي ونظيره الغربيّ لم يخف بعض الاختلاف الذي أوقفنا عليه بحثنا في مرادفات اللامعقول، ذلك أنّ السجّل المفهوميّ للامعقول في الفكر الغربيّ بدا لنا أكثر إحكاماً دلاليّاً منه في الفكر العربيّ، وذلك واجمع في اعتقادنا إلى انوجاد كل فكر من الفكرين في سياقين حضاريين مختلفين، لكلّ منهما ميزاته على حسب قاطنيّة كلّ منهما في الزمان الحضاري المعاصر وفي التسلسل وأسراط اللحظة التي نعيش، ما يكاد يبيّز لنا القول بأنّ اللامعقول في المنتج الفكري العربيّ لامعقول خرافيّ سمته الأيغال في الوهم والتخييل المحض بينما يتجلّى لنا اللامعقول الغربيّ لامعقولا تقنيّاً صفة تضخّم فعل الآلة في التفاصيل الواقعية من خلال سيطرتها على فعل الفكر في تماسه مع الواقع وأجرأة تصوّراته حتى أصبح ما كان غير ممكن بالقوّة ممكناً بالفعل.

وعليه، نخلص إلى القول، في مقارنة أولى للامعقول، إنّ المفاهيم التي أوردنا في إطار بحثنا عن تعريف له وما تعلّق بها من تصنيفات تجمع منه مفهومها ذا مقوّمات تختلف باختلاف طبيعة الفكر وثرائه المعرفيّ الحضاريّ وكذا بحسب تنوّع سياقات استعماله في المنجز الإبداعيّ سواء كان عربيّاً أو غربيّاً وما ينتجّه فيها من أنواع مفهومية أخرى مدرجة ضمنه في شكل

العقلية المفهومة إلى حيز التأويل بما هو أبعد من منطقة العقل ويطلق أسبابا موهومة.

ب - اصطلاحا: يجوز لنا الآن، بعد تحديد دلالة المعقول على المستوى اللغوي، أن ننظر فيه من زاوية الاصطلاح نظرة سنحاول فيها الخلوص إلى مقارنة تأليفه له نتمدها بنية أفهومية في ما نحن بصدده من عمل.

فاللّامعقول، في مقارنة أولى، هو صفة لكلّ أمر لا يستطيع العقل إثباته بالحجة أو نفيه بالبرهان، إنه صفة الأشياء والأحداث التي ينوجد الفرد أمامها فلا يقدر على تكديدها ولا على تصديقها ومن ثمة، لا يستطيع أن يسميها بـمسم الصدق على اعتبار أنّ الصدق توصيف لكلّ ما يقع تحت سقف المواضع العقلية البشّية عامة مثل قوانين الرياضيات والفيزياء والكيمياء وغيرها. كما لا يستطيع دحضها أيضا بتلك القوانين ذاتها. ومن ثمة يأتي التردّد والحيرة اللذان تحدث عنهما تودوروفسكي، ويغيب في الذهن، عندئذ، كلّ ما هو مفهوم بين ويحصر فيه كلّ ما هو موهوم غائم.

وعليه، نضيف في مقارنة ثانية القول إنّ اللّامعقول مفهوم إنشائي تنضوي تحته مجموعة من المفاهيم بحيث يظلّها بظلاله الإيحائية، بل هو مفهوم أصل يتوزّع إلى عدّة مفاهيم فرعية لكلّ واحد منها خصوصيته في سياق استعمال ما يختلف بها عن دلالة غيره في نفس السياق، ولكنّ هذه المفاهيم الفرعية المفردة تتألف في سياق استعمال لها أوسع لتنفيذ الإنباء بدلالة شاملة هي ما أسميناه «اللامعقول».

ويبدو أنّ شمولية مفهوم اللّامعقول هي التي أكسبته صفة «التفتية السردية» الناجمة التي مال إليها كثير من الروائيين العرب يستعملونها جسرا للعبور من توصيف الواقع المرجع إلى توصيف الواقع المتخيل في إطار ما انخرطوا فيه من موجة التجريب السردية.

مرادفات اللّامعقول أن نبحت له عن تعريف شامل قد يبقى، من وجهة نظرنا الراهنة، تعريفا مؤقتا من حيث مدى خضوعه للصرامة العلمية والتمحيص الفكريّ ما يستدعي إعادة نظر دقيقة فيه ضمن إطار بحث آخر مختصر، ولكنه سيكون تعريفا جامعا في ما نحن بصدده قد يمكننا في حاله التي سيستوي عليها من تجاوز ما لاحظنا من اضطراب مفهوميّ بين مرادفات اللّامعقول ويساعدنا في الآن نفسه على التقدّم في بحثنا عن أشكال تكوّنه ومظاهر تجلّيه في الرواية العربية.

2 - تعريف اللّامعقول :

أ - لغة: ممّا جاء في لسان العرب عن العقل قول ابن منظور: العقل الحجيّ والتّهيّ، ضدّ الحمق. والجمع: عقول. وعقل فهو عاقل وعقول من قوم عقلاء. ابن الأنباري: رجل عاقل: وهو الجامع لأشْره ورأيه مأخوذ من عقلت البعير إذا جمعت قوائمه. وقيل: العاقل الذي يحبس نفسه ويردّها عن هواها إنّخل من قولهم قد اعتقل لسانه إذا حبس ومنع الكلام. والمعقول: ما تعقل بقلبك والمعقول العقل. يقال: ما له معقول أي عقل. وهو أحد المصادر التي جاءت على مفعول كالميسور والمعسور. وعاقله فعقله بعقله بالضم كان أعقل منه والعقل الثبوت في الأمور. والعقل القلب، والقلب العقل. وسمي العقل عقلا لأنه يعقل صاحبه عن التورط في المهالك أي يحبسه. وقيل: العقل هو التمييز الذي به يميز الإنسان من سائر الحيوان. ويقال: لفلان قلب عقول ولسان سؤول. وقلب عقول: فهم. وعقل الشيء بعقله عقلا: فهمه. ويقال: أعقلت فلانا، أي أنفيتها عاقلا. وعقلته: أي صيرته عاقلا (16). وإذا اعتمدنا تقنية التعريف بالخلف قلنا إنّ اللّامعقول هو نفي للمعقول ونفي للعقل، بمعنى أنّه توصيف لكلّ ما لا يفهم من الأحداث والأشياء بقوانين العقل المعروفة المألوفة. بل هو كلّ ما ينقلت من قبضة المنطقيّ فيخرج إذّاك من حيز التفسير بالأسباب العلية

- 1) د. محمد الباردى، إشكاليات الخطاب في الرواية العربية، مركز الشر الجامعي، تونس 2004، ص 291
- 2) انظر د. محمد الباردى، إشكاليات الخطاب في الرواية العربية، مركز الشر الجامعي، تونس 2004، ص 291 وما بعدها
- 3) المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، طبعة لاروس، الألكسو، 1989، ص 247
- 4) Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Ed. Seuil 1970, p.29
- 5) إبراهيم الدرعوي، من حوار منشور مجلّة عمان، عدد 90، كانون الأول، عمان 2002، ص 36
- 6) Jean-Luc Steinmetz, La littérature fantastique, P.U.F. 2 éd Paris 1990, pp 3-22
- 7) Irène BESSIERE, Le récit fantastique, Librairie Larousse, Canada 1974, pp. 93-152
- 8) Le petit Robert, Société du nouveau littéré, Paris 1970, p. 1074
- 9) تودوروف، مدخل إلى الأدب الفانتستيكي، مرجع سابق، ص 40.
- 10) Todorov, Introduction à la littérature fantastique, pp 60-61.
- 11) Le petit Robert, Société du nouveau littéré, Paris 1970, p. 684
- 12) Todorov, Introduction..... p.29.
- 13) Irène BESSIERE, le récit fantastique, Librairie Larousse, Paris 1974, p. 26
- 14) Le petit Robert, Société du nouveau littéré, Paris 1970, pp 636-637
- 15) Todorov, Introduction à la littérature fantastique, p 46
- 16) ابن منظور، لسان العرب، مادة عمل، دار المعارف، بيروت 1977، ص 3046.

شعريّة المكان في رواية "الدّقة في عراجينها" لبشير خريف : مقارنة سيميائية

حسن كرومي / باحث، الجزائر

جمالية التجاور :

اهتمام الكاتب، ولكن دوغا إعمال كلي لمناطق أخرى كـ«المتلوي» و«تونس» و«صفاقس» و«قصة». والجدير بالذكر أن المكان يعد المحيط الناصح لمضمون الرواية؛ لذا محضوره لم يكن حيادياً، بل شكل لحمة من العلاقات المتفاعلة بينه وبين الشخصيات بوصفهما يشكلان معا جدل النص السردي.

إن العنوان إذن أيقون دلالي مهم، فهو يشي بسمات الحيز المكاني الطبوغرافي والديموغرافي الذي يوطر الحدث ويقوم بتحديد هويته وتحيين حركته. تقوم جماليات المكان في الرواية على مبدأ التجاور (2)، أو تشابك الفضاءات وليس على مبدأ الانصهار، إذ أن الأحياء والدروب والأحيزة تشكل كيانات متميزة ولا تشكل رؤية توحيدية. لكنها تقبل مالحظور التجاوري لها ولمن يتراصف معها في فضاء الوجود المشترك الذي يمثله الجريد، على نحو ما يظهر في هذه الفقرة:

«في البلد أطوار التاريخ البشري جميعها ممثلة في مختلف الأحياء والدروب، الذي يحدو به حب التجول والتفرج على بلاد الله يذهب إلى الجريد، فإنه لا يتنقل في المكان وحسب، بل يتنقل في الزمان أيضاً، يجد القرون الوسطى في سوق البيضاء، وإذا تقدم يجد صدر الإسلام

«الدقة في عراجينها» (1) مستهل العمل ومفتحه، وعنوانه المترع بالدلالة المكانية؛ إنه أيقون يتضمن شحنة دلالية خاصة مستقاة من صميم البيئة الصحراوية، التي يتنفس النص هواءها ويستعيد أصداءها، فهو يمثل موغلا أوليا على العالم الذي تحكمه وتحاكبه الرواية

فالنص موغل في خصوصيته المحلية، وعليه بأسرارها ودنواها، وتحتل هذه الخصوصية أولا في التركيز على الاسم الخاص للشخصية Le Nom Propre، وهو الدال اللساني الأول المميز للشخصية والحامل لجرس هويتها ومحليتها؛ وقد احتشدت الرواية بأسماء حكاية مستقاة من صميم بيتها وفضائها، مثل «العرعاء»، «ديجة/ ترخيم خديجة»، «بنت باسي»، «العروسي»، «الساسى»، «حقة» (ترخيم عبد الحفيظ)، «الدينق»، «المكي»، «تبر»، «العربي» (يرحم اسمه أحيانا في النص فيصير عتي)، «حمة الصالح لادات»، «على الحن»، «الحو» (ترخيم الحسين)، إلى غير ذلك من الأسماء... كما تتجلى الخصوصية المكانية في عناصر أخرى سنذكرها في سياق البحث.

تشكل منطقة الجريد الفضاء الرحاب الذي استقطب

الاختلاف والتنوع والتعدد وعدم الانسجام، أي أن تركيبته قائمة على آلية التجاور وليس الوحدة والمشابهة ... وكأنها تحدث عن حضور بشري في المكان متعدد المشارب والاتجاهات والميول ... يقول بارث R Barthes: إننا لا نستطيع منع الأشياء من الكلام" (5).

شعرية المساء :

الماء نعمة وقيمة، إنه مصدر الحياة، قال تعالى: «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيًّا» (6). ولقد ارتبط مصير الحضارات بوجود الماء، وفي الأماكن التي يتوفر فيها الماء نشأت المدن والقرى وازدهرت الحياة. وأما الماء في الصحراء فهو مكان سرور وهناء، فقرب الماء تعقد اللقاءات وتقسّم المهود والأيمان، ويولد الحب، وتعقد الزيجات، ونقاط الماء تتحول في الصحراء إلى مراكز صفاء وضياء، إلى غوطة واحة فيحاء. والماء يقوم بدور الدواء والفلس والتطهير وإشاعة الفرح؛ وهذه الأدوار تدخل في أساس الوجود الإنساني، أي أن الماء علامة لحضارة من علامات الفضاء الجميل.

«...خرج الصبي وأدركوا الأحمرة وانطلقوا ركضا إلى الوادي. هناك جنة الأطفال الماء والرمل والحمير والنخل. وجدوا أبناء عمومتهم وجيرانهم وصيبة من العروش الأخرى، وعجائز يفسن الصوف، وبنات يلعبن بالماء مشمرات ثيابهن المبللة والصغيرات في بذلة حواء، ورؤوس النخل تدوي بالضحك، وصراخ من علقت به الدرجية فوق الأشجار وقفت إحدى الفتيات على ربوة وصاحت بالوادي كأنها جاهلية تخاطب إله: - فرعون! يا فرعون! طول شعري وكبر قلبي. وارتكت في الماء وتبعتها رقبتيان يطلقن من وراء القرون النداء الفرعوني، ثم يقفن في الماء...» (7).

ضمن هذا المناخ المغمم بتجليات الجمال، وتباشير السعادة الناجمة عن وجود الماء وفروته. سيطرت على النص روح بدائية طبيعته بتلقائية متميزة وطلاقة تعبيرية مشحونة بالمعنى، أعطت وعيا بالمكان، الذي تدور فيه

حول زاوية الولي الصالح سيدي عبد العالي حيث أولاده وأحفاده يعيشون كالتصاحبة والتابعين يروون أحاديث جدهم معتنة وبخلافات طفيفة في اللفظ. وإذا أمعنا غربا ندخل بلاد كتعان حيث يعيش قوم غريبات عيشة الرعاة الوارد ذكرهم في التوراة، ونجد روائع من القرن العشرين عند سي المروسي المعلم في الكوليج، معجبا بمذيقه، له فونوغراف، ويشرب القهوة مصفاة، وتأنيبه الجريدة «الدبيش» كل يوم...» (3). إن الأحياز المشكلة لكيان الجريد ليست قائمة على مبدأ الانسجام المشابهة أو اللوان، وإنما هي متجاورة، وكأنها تتركس فاعلية الاختلاف، التي تجسد شعوريا أو لا شعوريا، فلسفة قبول الآخر وعدم إلغائه أو احتوائه ... أو الحلول فيه ...

وقد تتجلى جماليات التجاور على مستوى تركيبة الشارع الجريدي، فهو يضم كيانات غير متجانسة، ولكنها متجاورة تعكس لنا جانباً من حياة متعددة تجسم تنفيذا اجتماعيا واضحا قال الراوي: «في التاسعة حذر إلى السوق، وهو شارع من الحوايت طويل، منرج كل حانوت تضع نصف سلعتها خارجا» وذلك من وسائل الإشهار والتكاثر والتزيين هذا يفسد أمام حانوته كاشتر القمح والشعير والحمص والفول، مفتحة، ويتلدى من سقف يابه أشرطة من أساور الأبنوس وكبب السابولو. وذلك يقابله بمثل ذلك أو يزيد عليه، بأكياس الأقمشة الملونة فلا يبقى من الشارع إلا عمر ضيق، وفي الفراغات بين الحوايت وزوايا المنرجات، ينصب التحار الرحل خيماتهم وينشرون أكواما من الجاوي وعود قنفل والحديد، والفصص واللمايع، وعروق حشائش الصحراء والشع وقوارير العطر ومزامير من قصب مختمة بخطوط هندسية حمراء...وفي حنايا الشارع حير تنهق وصيبة ينفخون في زماميرهم...» (4).

إن هذا الوصف، التميز بالدقة في التصوير، مسخر لتقديم ملامح الشارع ومن يوجد فيه، وقد حرص الراوي على إدماج المتلقي داخله عبر الرسم اللغوي والحركة وحضور الأشياء. ومن سمات العناصر المشكلة للشارع،

- لكي هيا نسقي، أنا أضرب الخطارة وأنت والمطراء دوروا.

ذهب الأطفال إلى البئر ونزل العربي إلى القطارة، وتناول الحبل، فجعلت الخطارة ترتفع وتنخفض كأنها يعير يتشبي، ويرفع رأسه، دفق العربي الماء في الحوض فجرت الساقية بتيار غزير حسن، يجرف أمامه القش والأوراق الميتة، ويبعث البلب والحياة» (9).

- ويؤكد السياق الروائي على أن الماء هو العامل الجوهري والحاسم في استمرار الحياة، وإبعاد شبح التصحر، ولولا هذا العنصر الثمين لما تحولت الجريد وباقي الواحات الأخرى إلى جنان وارقة ظلالها، وفيه خيراتها آمين مطمئنين سكانها. «جاءت الحير من الغابة تحمل باكورة الغلال والخضر ووقفت أمام الحوش.

- في ذلك اليوم تقدم في الغابة مراسيم الولاء إلى المنزل ليفسد الخماسة زنايل ممقعة تفاحا ويرقوا وخضرا، مرهرة تتدلى منها بواطي اللاقي وعلائق الصيخ والجماز ودلاء الذكار وتتوجه إلى الدور...» (10).

وفي حياق أبحر:

«...عجند الضبهي جمع حمة الصالح البرقوق والصيخ وزين الزنبيل بالياسمين والورد وراقق الصيبة إلى أن عبروا القطرة...» (11).

إن هذا المشهد ينضح بالعبارات الدالة على الوفرة والاكتمال، اللذين يتصلان بالواحة نفسها، فهذه الحيرت لم تستقدم من جهة أخرى، وإنما هي فيء الواحة على أهلها.

ولم تكن هذه الحيرت لتوجد بهذا القدر والتنوع والثراء لولا توافر الماء؛ لقد شكل الماء إذا، بوصفه مصدرا للنخشب والتماء والحياة، حقلا دلاليا مهما في رواية «الدقعة في عراجينها»، بحيث عمد الناص في سياقات كثيرة إلى الحديث عن البئر والساقية والجداول والينابيع والوادي والتنوع والسقي وما إلى ذلك من العبارات الدالة على حضور الماء بوصفه رمزا لكل جميل.

الأحداث والوقائع الحكائية، وتتمركز حوله الفاعلية الشعرية للخطاب. في هذا المشهد الجريدي الطروب التميز بالماء والخضرة والوجه الإنساني الحسن تتجسد بلاغة المكان في أجلى وأشرف مظاهرها.

لقد تجلّت السعادة على وجوه الأطفال الذين فتوا بسحر الماء وجماله؛ ركن الراوي على الصيبة بوصفهم رمز البراءة والطهارة والتقاء وكأنهم المقياس الحقيقي لوجود البهجة والفرح فيه غابة النخيل...

يشي النص بأن الوادي فضاء متميز تحمي فيه الضئان والأحقاد وتخفي آثار الصراع بين العروش... «وجدوا أبناء صومتهم وجيرانهم وصيبة من العروش الأخرى». يلتقي الجميع على المحبة والثام، على الرغم من وجود اختلافات في تركيبة المجتمع الجريدي...

إن في الماء قوة اجتذاب ساحرة :

«أطل الحريف برطبه ونسماته وكثرت اتصالات الطلبة بعضهم ببعض يستمدون لغادة البلد إلى تونس، وتكاثرت جلسات الوداع في الغابة، حول آخ قطارة الأناضل، فذب في الجبر [غابة النخيل] نفس من نفس الريح...»

فها هم مودعو «كذا»** البلد يذكون جذوة الجبر، فعضوا إلى الرمل الصافي وخير الوادي يتذكرون بين الياسمين والفل والورد...» (8).

إن هذا المشهد السردى مفعم بعناصر الحياة والبهجة والجمال، فهناك التواصل الإنساني في رحاب الماء والخضرة والنخيل والفل والورد والياسمين والرطب والأنس والرمال اللطيفة. يتداخل في هذا المشهد الوصف مع السرد لرسم جماليات المكان، وتعديد سماته الإنسانية.

فلما عنوان الحياة في الجريد، إذ إنه يستعمل لسقي الحرت وغابات النخيل والأشجار المثمرة الأخرى... على نحر ما يتجلى في هذا الملفوظ:

«صاح العربي :

جماليات الخنيل :

تأخذ النخلة مساحة واسعة ومؤثرة وفعالة في الرواية، فهي رمز الخصب والنماء والتعصر الطبيعي الرئيس المشكل لجماليات المكان؛ ولعل منطقة الجريد لم تسم كذلك إلا لوفرة الخنيل فيها؛ من هذه الزاوية فإن النخلة هي التي تحقق للمكان هويته، وأهميته ووجوده واستمرار الحياة فيه.

قال الراوي: «لا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة لا تشبه أية شجرة أخرى، كم لها شبه بالإنسان. لا فرع لها ولا أغصان، تنطلق من الأرض مستقيمة جيازة فتفتح في السماء والنور، ويفترع جريدها من القلب مقوشا متناظرا، أخضر سامقا في دائرة كأنه فؤارة خضراء، يلين سعفه ويرق، حتى يكاد يكون في نعمة الريشة ويشد عند اقترابه من الثمرة ويتصلب حتى يصير شوكا أسود الذبابة مديب يحمي الرطب من الأيدي. دمالها رحيق عذب، وقلبها للذيذ شهيق، تزهو وتعلم، تسقي وتسكر تلد وتغن وتطلب الحب في الريح.

وما تهبها وتغليظها إلا لأنها تعمل الغناء في فؤادها تطرح بغلتها الجريب والشمال، وتصهرها الشمس فتذهبها وتنضجها فتتلن لحما وتظل العراجين، وتجد الشماريح بثمر نوراني كأصابع تشهد أن لا إله إلا الله» (14).

للوصف دور وظيفي (15). وهو في المشهد هذا من النوع الانطباعي، الذي تبدو فيه الأشياء من خلال عيون الشخصيات وأحاسيسها وضمائرها، القائم على اتخاذ الوحدة المكانية معادلا رمزيا للذات ومشاعرها؛ إنما يمثل لدى الناص أسلوبا فنيا قد يساهم في إغناء البناء الدرامي للعمل السردى؛ ففضاء الرواية هو فضاء المنظور، الذي يرى الروائي من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقا من قناعاته الجمالية والفكرية معاً.

إن وصف النخلة تأملي صرف، يوحي بضرب من التعاطف بين الراوي والنخلة المقدمة بهذه الصورة، أي أنه يؤكد على العلاقة بين ما هو إنساني وما هو طبيعي، ذلك أن الشعور بالاكتمال بالجمال الذي نحس

«ساحت العطاء مع الجدول، تتبع المتابع، وتوجهت بكل اهتمامها لصنع الجزر بالطين والرمل ولتأمل في العيون التي تتساقب من جوانب الوادي، تنسج حصيرا متقطع الخطوط ثابت الأصل مع مرور دائم تشاهد تلاعب ظلال الأوراق خلال الماء، حيث تنعم جالية من المخلوقات الدقيقة بالبرودة والرطوبة في خميلة تحت الأوراق. تضع القش فيتهادى مع الماء من حين إلى حين تظهر سميكة رمادية ثم تلتوي كمن نخزتها في جنبها، فتتجه وجهة أخرى، ثم ترقص بذيلها ثم تختفي في مغاور الجالة» (12)، أي ضفاف الوادي.

إن الوصف تشخيص للأشياء والأشخاص، وهو تركيب أسلوبى قد يساهم في إغجاز جمالية النص. يهدف الملقوظ السابق، الذي تداخل فيه السرد والوصف، إلى تبيان أثر الماء في هذا الحيز المقعم بتباشير السعادة؛ وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن الوصف قد يعوض المحكي ويصبح هو نفسه محكيا (التداخل). إننا في هذا النص نلاحظ ضربا من المراوحة الفنية بين الوصف والبعد والتكاد نعدم الفروق بينهما؛ فالشخصية «المطرقة» موضوعة من خلال حركتها في المكان، ومن انعكاس ما يجري على قسماها، إنه الإعجاب بوفرة الماء وتعدد مصادره...

بقي لنا أن نشير في الأخير إلى أن الشعر الشعبي، نعمة واحدا من الأجناس التعبيرية المتخللة في رواية «الذقة في عراحتها»، قد تضمن معاني خاصة بالماء وما تعلق به، نذكر في هذا السياق بيتين :

يا الماشية تفلسي الصوف

يا الواردة عين عيسى

معاد الانفال محذوف

يا فاطنة بنت عيسى (13)

وهكذا فقد ارتبط الماء بكل جميل ونافع، إنه واحد من الأكوام المبقرية التي رسمت الصورة المشرفة لواحاح الجريد في هذه المدونة السردية.

به أمام الطبيعة هو علامة على التواء بين وجودنا في العالم Notre être au monde والمعطى الطبيعي الذي هيا لوجودنا فرصة الإحساس بالجمال (16).

يؤكد السياق على أن النخلة كائن حساس، رقيق المشاعر، سمح جواد يجزل العطاء إذا كانت الظروف مواتية فالمراد شمس حامية بمقدار ورش رقيق بمقدار، وندى لطيف بمقدار، إذن قد يسلم الثمر فيجي طريا، لأمعا في لون الكهرياء، يتراءى نواه وسط حالة من اللباب الشفاف، دسم حلو عطر، يسر الناظرين ويغذي الأكلين... النخلة تمتع المكان ألقة وعشوان كبرياته، وصدق تجلياته .

«...» في الشتاء تقام الأعراس ويعمل البنائون ترميما وبناء، ويتبعهم التجارون والحدادون وتخزن مؤن العام ويكتسون ويقضون مجالس طيبة حول السامور.. يهضمون ما تحصلوا عليه، ثم يذهب قر الشتاء ويتنفس الربيع بمثل أنفاس الصبح [...] الطبيعة تنفي عليهم من جمالها ولطفها... فيمر العيش سيرا...» (17).

النخلة هذه الشجرة البرية رمز الهبة والأمان والإضاءة على الآخر، وعنوان الوقوف في وجوه الإنسان والوصول إلى الزمان... يقدمها النص على أنها مصباح كل خير، فهي الباعث على الحياة الهنيئة والنشاط الاجتماعي الثمر الحثيث. وأن سعادة الجريد مرهونة بعطاء النخيل، من هذه الزاوية يأتي النخيل في النص الروائي ليكون قدرة فاعلة تتجاوز كونها الجامد المتفعل وتنقل إلى مسرح الفعل لثروت وتأثر. غابات النخيل مكان حميم، رمز الالتجاء والاحتواء الإنساني، فضاء العثمانية ونقطة التقاء الأجيال في الجريد...

«هناك جماعات يتنبدون تحت النخيل في رملة بيضاء نظيفة، ويطلقون ضحكات ملأى عالية كلما روى أحدهم ملحة أو بطن نكتة. وأهل الحريد ولوعون بالملح والنكت ولهم بفلاحة الدقة والورد» (18).

يعدّ الوصف إحدى العلامات المفضلة في الأدب؛ كونه يساهم في وضع عالم خيالي خلاق يمد الصورة

الواقعية بطاقات دلالية تسمو بها إلى آفاق فنية رحبة؛ فأبي عالم هذا الذي تنقلنا إليه هذه الصورة؟ إنه «قطعة من الفردوس تتعاضد فيه الكائنات وتتواصل في انسجام بديع، كأنه امتداد لعالم المثل، حيث لا خصوصيات ولا تنافر ولا تباعد، بل حب وتواصل ورومان... لذلك انعكست الطبيعة السمحة الجميلة في طباع السكان وعاداتهم...

إن نظافة الرمل وبياضه يضحيان علامتين دالتين على نظافة المكان ورفي أصحابه، وقد يرمز إلى صفاء سريرة القوم، وانطلاقهم وبشرهم كما أن الربط بين فلاحه النخيل وفلاحه الورد يدل على انتفاء الحواجز وزوال التناقض بين النافع والجميل لديهم؛ فإذا كانت فلاحه النخيل توفر لأهل الجريد معاشهم فإن فلاحه الورد تسبغ على حياتهم ألقا وإشراقا، وتدل، في الوقت نفسه، على رقي حضاري وأسلوب حياة رفيع المستوى. إن المكان (19) يبي البشر الذين يعيشون فيه فيصرون بدورهم فضاء دالا بتقاليدهم وأذواقهم ومعاملاتهم وتصرفاتهم...

والحظة كما ترضيها ريشة الفنان، ليست كانتا جامدا بلا روح؛ بل إنها تتحرك وتنظر وتأمل وتحب وتحس وتشعر كما يفعل البشر الأحياء؛ وهي بهذه السمات تضفي على المكان سحرا خاصا وجمالا متميزا تطبعه الألفة والحميمية، والبراءة...

«عم الظل الغابة إلا من نخلة علقت بها آخر أشعة الشمس واحدة مزهوة بشعرها، تنظر إلى الوادي، ومدت أخرى رأسها في عنق أختها تسر لها سرا، هدلت حمامة وأجابها إلهها، وهب الريح فرد النخل كزفرة البحر» (20).

قدم لنا الناص عالما حيا متحركا مترعا بلغة شديدة بوحا تأسر لوهج نثرها الخلاقي؛ وقد اعتمد السرد الوصفي لتقديم المشهد. ويبدو لنا أن حيوية هذا المشهد نابعة، في الأساس، من استخدام الراوي الوصف الموضوعي للأشياء في حضورها الإنساني.

الواحة بوصفها حيزا أليفا :

إن غابة النخيل عنصر مهم من العناصر المشكلة لبنية البيت الأليف في رواية «الدقلة في عراجينها». ونعني بالبيت الأليف كل حيز عشنا فيه وشعرنا فيه بالدفء والحماية، بحيث يشكل مادة لذكرنا. ويعد البيت، ولاسيما بيت الطفولة أشد أنواع المكان ألفة. ومن المعروف أننا نعود بذاكرتنا أحيانا إلى بيت الطفولة هذا، وإلى الهناءة الأولى التي لقيناها فيه وإلى دفء الأحضان التي ضمتنا فيه (22).

إن الإحساس بمرارة النفس حين ترى انسحاق الإنسان تحت وأبل من ضغوط الحياة وإكراهاتها المختلفة، قد يدفع الإنسان إلى البحث عن مرفأ آمن، ولو لهنيهة، وقد يحقق ذلك الحلم بالسفر إلى الماضي، عبر الذاكرة، ويتفتأ ظلاله الوارقة: «استيقظت [ديجة] بكرة، فتوضأت وصليت وجلست تسبح، وتنتظر إلى الحوش، هناك درجت وشبت، هناك لعبت مع أخيهما، وفي ذلك الميزاب، كانا يتسلقان خلسة عن أهمهما ليتفرجا على الجبل (غابة النخيل)». ذلك عالمنا حيث يدرك في حل من جميع الهوم والأكدار. فنحن نشغقة المصافير، وخرجت تبر تحمل ابتها فسطحت لها لحافا قديما من الصوف ووضعنا عليه وبث حولها الحب وانصرفت إلى المطبخ تشغل الحطب للحساء» (23). إن الشخصية تنكتم مشاعرها لكننا نحس بتلك المشاعر لافتحة تكاد تعانق المكان بمجرد وصفه.

إن البيت القديم كما يلذهب إلى ذلك باشلار G.Bachelard ذو ملامح أمومية يحفظ بالكثير من الذكريات (24). لا يظهر البيت، بوصفه مستقلا عن الشخصية الروائية التي تسكنه، بل إن المنظور الذي تتخذه هو الذي يحدد هيئة البيت وأبعاده والدلالات الخاصة التي يفتح عليها.

إن شعرة المشهد السابق تتحقق بوضوح وشفافية لا يتدان عن إدراك القارئ وإحساسه، إذ إن استرجاع الفضاء القديم، من قبل ديجة، يقوم على عمق التعاطف والمتعة؛ فهو يحول الشخصية من حاضرها الشجي إلى

والنخلة رمز الأرومة والأصالة، كما يقدمها النص، وهي مصدر النجاة في الصحراء إذا ما ادلهمت الخطوب، وهي القاسم المشترك بين مناطق الواحات؛ وبالتالي فإن النخلة عامل جوهري من عوامل التواصل بين الأنا والآخر وبين الأنا والمكان... ففي لحظة من لحظات الاستراحة الممنوحة لعمال المناجم، أخذ المكبي يتأمل وجه الصحراء المليء بالذكريات المحتيسة خلف ظلال الماضي: «وتقدم يجوس بحذر كأنه ينتهك حرم تلك الأحجار في وحدتها، خوفا أن يكشف أسرار القرون إنها شهدت مرور الجازية على رأس الهلالين وهم يكتسحون البلاد ويدوخون العباد في ملحمة وإنشاد، بين هذه الأطلال تجاوب سهيل خيولهم العربية العتيقة وترددت أشعارهم الألبية وأمثالهم السائرة. تراهي له نخل قصصة قائما ريانا، فاهتت قلبه، إنه أخ لبحر نقطة وابتسم في اعتزاز، وسبح الله الذي أوكل للصانع من ملائكته صنع سائر الأشجار، وحبا النخلة وحدها بالفنانين منهم» (21).

من خوارق لغة الإبداع أنها تنطق بالصوامت وتبعث الروح والحركة في الجماد. وقد ألفتم الفنون، وإذا العقل البشري على ضبط حركة المكان، وبات سكاننا بلا روح. واللغة الشعرية تمتلك طاقات سحرية تجعل الإنسان حائرا أمام الصوامت، يقترب أكثر لسمع صدى التاريخ، صدى أقوام مروا من هذا المكان.

تشكل غابة النخيل، في السياق النصي، حيزا للألفة والسعادة، ذلك أن الفاصل بين «نقطة» و«قنصة» يزول ويحيى، بل إن الملامح المكانية تتشابه وتتماثل بالنسبة للبلبل وتفقد الغربة حدثها وقسوتها بفعل حضور النخلة في الخيزين المكانيين المذكورين...

لقد استخدمت اللغة في هذا الملفوظ السردى استخداما شعريا يعتمد التقريب في الدلالة، وتصوير البعد الفني في اللغة باعتبارها مطلبيا جماليا، أي لم تعد اللغة مجرد وسيلة لإيضاح الفكرة أو إبراز السرد أو الحادثة، وإنما أصبحت أداة جمالية مقصودة لذاتها وبنائها وزيادة..

كبانها الطفولي السعيد المتوازي وراء الستين الخوالي. ذلك أن الحوش وما حوى، يشكل المثير الذي حرك في الشخصية كوامن الشوق إلى الحياة البرية المحتبسة خلف ظلال الماضي، تلك المرتبطة بعهد الطفولة الجميل، وغابات النخيل الحيفا، وأحضان الأم الحانية.

إن ديجة تنحرق شوقاً إلى رؤية الجر، لكن بمنظار الماضي الطروب... وأنى لها ذلك؟! فقد فعل الزمن فعلته الرهيبة! آه، لو أن الحياة تعود إلى سابق عهدها جميلة مشرقة ضاحكة مستبشرة، وتسلمق الميزاب مع أخيعها، خفية عن أمها وتطل على غابة النخيل. إن لسان حالها يقول: آه من الأيام! لم تحقق للإنسان مناه. إن البكاء على المكان بكاء على الزمن الماضي، ذلك أن فاعلية المكان في وجدان الإنسان لأعمق وأسرع من فاعلية الزمن. لأن الأخير سيورة مجردة تترك بالعقل، أما الأول فمادة مجسدة تدرك بالحواس جميعها، أو لنقل: إن حياة الإنسان بؤرة يتلاقى فيها الزمان والمكان (25) وأن الأمكة وما حوت تعد رفقة الزمان وبقياء (26). وهكذا فإن الواحة تعد المقاتلة التي تلاحظ الشخصية «ديجة» على صيفتها حركة الزمن الرحيلة.

تنهض غابات النخيل في الرواية بوظائف مهمة؛ تحدد الشخصية وتستفز الذاكرة وتذجر المشاعر... على هذا النحو نجد المكي حين استقر به المقام، مضطراً، في التلويح بحن إلى نقطة حين تدلهم في وجهه الدنيا فلا يجد غير الجنان الاصطناعية يتخذها معبراً إلى مرايع الطفولة الغناء.

«يدخن العرعار فيهتز في غيوته الخفيفة ويطوف ببعصره على صورة زان بها بيته وتحف رتبها على المدفأة، يتوقف عند صورة العربي وصورة مناظر نخيل ومياه جارية، تذكره بالبلد، فقة سيدي بوعلي لنفطة كصومعة إيفل لبائيس، وهناك، في ركن مستور بياقة زهور اصطناعية، خصلة شعر من المعطاء مرسوسة في ربطة جميلة. يسهو طويلاً، ثم لا يلبث أن يشعر بشوق عظيم إلى الرواح...» (26). إن المكان هنا ذو حضور شديد وهيمنة واضحة.

إن اتصال نقطة بالجريد والمياه الجارية، يحرك في الراوي رصداً دينياً يستمر ذاكرته عساها تردت إلى لقرآن وما يحفل به صور النعيم، مثلاً في السجيل والله. قال تعالى: «وَأَيُّ لَهِمُ الْأَرْضِ الْمَيْتَةِ أَخْيَيْنَاهَا وَأَخْرَجْنَا مِنْهَا حَيًّا فَمَتَّ يَأْكُلُونَ، وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِنْ نَجِيلٍ وَأَعْنَابٍ، وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ لِيَأْكُلُوا مِنْ ثَمَرِهِ وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ أَفَلَا يَشْكُرُونَ» (27).

يستهدف هذا السرد الميطن بالوصف، تبيان تفاعل الشخصية مع المكان الغائب والمستحضر عبر الصورة؛ ذلك أن توظيف الصورة الفوتوغرافية ليس اختياراً اعتبارياً في هذا السياق، لأنه ليس مجرد لعبة جمالية مجانية؛ ذلك أن الأمر يتعلق بإداه ذهني، يقول بارت R.Barthes: «فأنا إذ أنظر إلى الصورة فأنا أنظر وأفكر» (28). في الوقت نفسه لقد أضحت الصورة بالنسبة للمكي، بحكم التمعن والتفكير، مثاراً للذاكرة؛ إن ثمة نوعاً من التثيت للماضي والإمساك به؛ إنه صراع ضد النسيان حسب عبارة J.Duvignaud (29). إن البطل إذ يستحضر صورة نقطة بنخيلها ومائلها وأحبتيه فإنه يعيد صورة المكان الأليف الذي نشأ فيه، لا بوصفه متهباً، بل كخلفية محركة في وجدانه وحسه المكاني.

إن آشهد الذي يتجلى «داخل الخارج وخارج الداخل» (30)، لا يمكن إلا أن يوحد بين الراوي والمرئي ويوظف الفكر والمشاعر؛ ذلك أن الحس المكاني حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، خصوصاً إذا كان هذا المكان موطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط المشيمي برحم الأرض/الأم، ويرتبط بهناء الطفولة، ويزداد هذا الحس شحداً إذا ما تعرض للفقد والضياع (31)؛ كما هو الشأن بالنسبة للشخصية. إن المكان الأليف يزداد سطوعاً والتمازج وضخامة في الغربة، فتحول نقطة من مكان عادي، في ذهن البطل وشعوره، إلى آخر مثالي، هو الذي يفسر لنا مقارئة نقطة ببائيس وقبة سيدي بوعلي ببرج إيفل (La tour Eiffel) أي أن إنتاج هذا النزج من الفضاء يتم في الذهن (32)، إنه مكان مبني في المخيلة بحكم أن الحيز

معظمها بالدفء والحنين إلى الدقائق الشعرية الأولى في البيت ومرايع الصبي (33). ومن هنا فإن حضور المكان، سواء أكان مستقلاً أم وارداً ملتجماً بالسرد، يتبع بما فيه من إحياء من الارتباط الحميمي بذاكرة المكان. والجدير بالملاحظة أن الذاكرة في الروايات المغاربية المكتوبة بالعربية، موضوع التشهي ومدخل للسوانة (34).

المنشود (الأليف) غير مائل عياناً للرائي وذلك لوجود مسافة حقيقية تفصل بينهما. (الإحساس بالفقْد).

ومن هنا، فإن للغربة عواملها في نيش الماضي واستدكاره وإعادة تصويره والإمساك بخصوطه. وتغطي الطفولة على اختلاف رواذعها الاجتماعية والثقافية بالنصيب الأوفر في أعمال الذاكرة لأسباب تتعلق

الهوامش والإحالات

- (1) بشير خريف. الدفلة في عراجيتها. تونس، دار الجنوب للنشر، ط 1، 1994
- (2) فكرة جماليات التجاور- بعدها مفهوماً يخدم تصورياً لجماليات المكان في النص اللندوس أخذناها من كتاب: كمال أبو ديب. جماليات التجاور أو نشأت الفضاءات الإبداعية. بيروت دار العلم للملايين ط 1، 1997
- (3) الرواية ص 115
- (4) الرواية 143 / 114
- (5) Roland Barthes. Mythologie, collation du séuil Paris, 1975
- (6) سورة الأنبياء / 21 / 10
- (7) الرواية 13: كفاء وصوابه "قوتلي" تعباً على الاختصاص
- (8) الرواية 134.
- (9) م. ن. 16
- (10) م ن 30-31
- (11) م ن ص 11-38
- (12) م ن 33 / 34
- (13) م ن 79
- (14) م ن 26 / 27
- (15) Vincent Jouve. La poétique du roman Sedes Paris 2eme édition 1999 (La première 14 1997). P 140
- (16) الفن والطبيعة. ص 44
- (17) الرواية 25
- (18) الرواية 34
- (19) أفندنا من بحث محمد القاصي الموسوم. صورة الجريد في رواية الدفلة في عراجيتها. المسار، تونس، العدد المزدوج 25 / 26، 12 / 1995

- (20) الرواية 146
- (21) م. ن 156/156.
- (22) غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا 45/46
- (23) الرواية 48
- (24) غاستون باشلار. مرجع سابق. ص 38/39
- (25) ينظر "هار مايرهوف" الرمز في الأدب، ترجمة أسعد زروق القاهرة مؤسسة سجل العرب 1972 ص 11/9
- (26) ميشال بوتور: بحث في الرواية الجديدة. ص 37
- (27) سورة يس الآية 33/35
- (28) R Barthes. La chambre claire. Notes sur la photographie. Ed Gallimar Paris, 1980, P43
- (29) Voir Jean Duvignaud, Lieux et Non Lieux, Ed Galilée, 1977, p 51
- (30) Merleau -Ponty, L'Oeil et L'esprit. Gallimard (Fohs) Paris, 1964, p51
- (31) اعتدال عثمان. جماليات المكان في الشعر - الأقلام. العدد الثاني، شباط، ص 77
- (32) Voir, Henri Le Febvre, La production de l'espace, ed Anthropos, Paris (13eme édition) 1986, P9
- (33) ينظر عبد جاسم الساعدي. الذكر والحسن. ص 80، انظر غنم و لتوزيع ص 1، 1996، ص 80
- (34) مجموعة من الباحثين الرواية المعاصرة وأسئلة تحديثه نزار البهاء، محشر السردت دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص 1، 1996، ص 2

عناصر تراثية في رواية «عرس الزين» للطيب صالح

فوزية سعيد / جامعية، تونس

تمهيد :

السرد هو الوسيلة الرئيسية المكوّنة لنسيج الحكاية في الرواية فيقدم للمتلقي الشخصيات والأحداث والوصف والزمان والمكان فيتداخل زمن المحكي مع زمن الخطاب لأن السرد هو لحظة الحاضر بينما الحكاية هي الماضي والروائي «لا يلتزم بما يجري وإنما يسرد ما يجري في مخيلته وهو يفرغ النص السردى على الفرطاس» (1). ولذلك يتخيّر الروائي مواقف السردية فيقدّم من خلالها شخصيات الرواية وأحداثها وذلك عن طريق تلاعبه بالضمائر : ضمير الهم والنا والأنت، وبذلك «يتيح وصف الوعي حال اتخاذه وضعا معينا كما يتيح أيضا وصف استعادة الوعي من لدن الشخصية نفسها لهذا الوضع» (2).

الحكي التراثي :

يقوم فن السرد لدى الطيب صالح في رواية عرس الزين على تضمين حكاية داخل حكاية أخرى بواسطة فنون نقل الخبر أو الاسترجاع أو تعدد الأصوات الساردة كي يقدم الحدث من زوايا متعددة الرؤية، وهي وسائل فنية ميّزت فن التجريب الروائي العربي

الذي يعكس عادة حكاية منتشرة في السودان تعتمد إعادة سرد الحكاية مرات متعددة على المتلقي وبأكثر من لسان إذ كل شخصية قدمت حدث العرس بطريقتها الخاصة بهدف إبراز علاقاتها المميزة بالعريس الزين أو العروسة نعمة.

اجتهد الطيب صالح أسلوب السرد العربي القديم في رواية عرس الزين باستدعائه أساليب القداماء في نقل الخبر من خلال عبارة -قال الراوي- وهذا الأخير يعود إلى الوراء «ليحكي للمتلقين أو المحكي لهم ما يزعم أنه كان سمعه من الراوي» (3) الحقيقي الذي حكى الحكاية. ولذلك نقل السارد خبر العرس على لسان ساردة عليمه وسردها يتق المتلقي فهي من الرواة اللغات في عرف وتقاليده أهل القرية السودانية «قالت حليلة» (4) وهو أسلوب تراثي ديني وأدبي ثري قديم استخدمه المسلمون لتدوين الأحاديث النبوية الشريفة كما استخدمه الجاحظ وأصحاب السير الشعبية للإثبات تاريخية الفعل الأدبي وإضفاء الشرعية الواقعية على وجوده» (5).

أضفى هذا الأسلوب التراثي على فن السرد في الرواية طرافة وسيطة في نقل حليلة لخبر العرس كما

من مجرد مفردات متثورة وألفاظ معزولة إلى نسج من قول قشيب»(11) كان له الفضل في الارتقاء بالرواية من لغة الحكايات الشعبية الساذجة إلى لغة سلسلة تعزج بين الفصحى والعامية السودانية الهادفة المهدبة، ولم تنطرق الحكايات الشعبية الموظفة في الرواية إلى التفاصيل الدقيقة «فالحكايات لا تذكر من الأحداث أو الصفات إلا ما كان ضروريا لفهم ما يقوم به البطل»(12). وهذا النمط السردى يكسب الحدث أهمية فيشد وجدان المتلقي «جاء الناس من بحري وجاء الناس من قبلي جاؤوا عبر النيل بالمرائب وجاؤوا من أطراف البلد بالخيول والحمر والسيارات» (13) كما تواتر فعل الكون مرارا في الرواية لأن صيغة الفعل الماضي الناقص كان «كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي وهي كان ياما كان» (14) وصيغة كان الاستهلالية في الحكايات تنبه ثم تطلع المتلقي على معلومات ماضية لا يعللها حول الشخص والأحداث «كان الزين فريفا قائما بذاته كان يقضي معظم أوقاته مع شلة محبوب بل كان في الواقع إحدى المسؤوليات الكبرى الملقاة على عاتقه» (15) «نحذا الفن الحكائي يساهم في عملية تسريع السرد والإمتاع والتشويق إذ هو يعتمد الاختزال أو الإجمال في الزمن والحدث «أي تحديد السنوات والأشهر والأيام بالدقة الزمنية التي تمكننا من تحديد زمن القصة» (16).

التراث الشعبي السوداني :

حفلت رواية عرس الزين بتراث البيئة الشعبية السودانية بما فيها من ثراء عاداتها وتقاليدها، تتميز السودان عن غيرها من دول آسيا وإفريقيا نفلها السارد بأساليب فنية حديثة معتمدة فن التجريب السردى وسيلة لوصف البيئة الشعبية بلغتها الذاتية الخصوصية وهي عامية مجتمع السودان الفلاحي التي تعكس عادات وتقاليد مجسدة في العرس الحكاية الرئيسية في الرواية. وقد تتداخلت فيها الحكايات التي تنصع عن عادات وتقاليد القرية السودانية خلال التحضيرات

كشفت في الآن ذاته عن جمالية إبداعية ميّزت الرواية وهي تختزل الحاضر في الصفحات الأولى ثم تعود إلى الوراء لتكشف عن الماضي بواسطة راو متوار وراه «فالراوي يبدو على مسافة من الحدث أي لا يندمج فيه ولا ينمّس كذات في وقائع» (6). وعندما يقدم ذلك الراوي حليلة بائعة اللين يتردد صدى صوته فيتدخل في الحدث ويوجهه الوجهة التي يريد فإذا «هو عين تلتقط وتتابع المشهد المتحرك» (7) فيقدم الشخص ويصنع عليها أوصافا استمدتها من المعجم الطبيعي الحيواني المتحرك وبها وصف : أمة الناظر والطيرفي وحاج عبد الصمد والشيخ علي، فقدم خبر عرس الزين على لسان أولئك الشخص وهو خير فال خير كان سببا رئيسيا في إحداث تغير في القرية رغم أنه «حدث مألوف وبسيط» (8). ومع ذلك هو على غاية من الأهمية فهو مستمد من التراث الشعبي ورموز الأسطورة المتوارثة في القرية السودانية وبذلك يكون الخبر إعلانا عن عبقرية تاريخ المكان الزاخر بكثافة الأخبار والحكايات المعجانية العرائف وقصص ورايات أحدثها في أسلوب ذكي خلخل بينه وبين الكالوفاني السرد الروائي العربي ليشكل بنية حديثة تراثية عربية، كما لا تنهل من الموروث الروائي الغربي. وعلى هذا الأساس كان الراوي «مجرد شاهد متبع لمسار الحكمي ينتقل أيضا عبر الأمكنة ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث» (9) بل هو راو لما عاينه وما سمعه من أخبار الشخص، فتعددت أدواره من الوصف إلى الحكاية إلى الحدث كما فسح المجال أحيانا للشخص الآخرين بتقديم الأحداث، ثم نقلها هو على ألسنتهم فحادثة الحنين مثلا سردها الرجال الثمانية الحاضرون «يذكرون في عجب كيف أن الحنين هل عليهم من حيث لا يعلمون» (10). ففي هذه الحالة كان الراوي سامعا للحديث فسر الأحداث المهمة كما هي دون تحريف فاختر الألفاظ والعبارات المناسبة لصياغة نص سردي قوامه لغة بسيطة متداولة في الحديث اليومي بالقرية. وبذلك «استطاع أن يستثمر هذه اللغة فيحوّلها

أفضل فتاة في القرية بمباركة روحانية من الحنين الصوفي فتعلقت بالعادات والتقاليد والأساطير والخرافات، فتعمة الفتاة الوحيدة المتعلمة في القرية هي صاحبة القرار داخل عائلتها هي التي اختارت الزين ووعدهته بالزواج لإحساس في داخلها «وحين يخطر الزين على بال نعمة تحس إحساسا دافئا في قلبها من فصيلة الشعور الذي تحسه الأم نحو أبنائها ويمتزج بهذا الإحساس شعور آخر بالشفقة يخطر الزين على بالها كطفل يتيم عديم الأهل في حاجة إلى الرعاية» (20). كان عرس الزين من نعمة زواجا أسطوريا نقل القرية من زمن غيبي ماضوي إلى زمن غيبي حاضر قبله البعض ورفضه آخرون لأنه عرس حدث جماعي. «لذلك لم يكن العرس حدثا شخصيا يخص الزين وحده بل قضية القرية بأسرها» (21) وقد تباينت حوله المواقف إذ رفضت آمنة هذا الزواج لأنها كانت ترغب في نعمة عروسا لابنها أحمد غير أن أهل نعمة ورفضوا مصارعتها فاعتقدت أن السبب هو الخلاف الذي نشب بينها وبين سعيدة أم نعمة وما إن علمت بخبر زفاف الزين ونعمة اعتقدت أنها إساءة موجبة لها شخصا لأنها **فصلوا الزين على ابنها أحمد «والآن يزوجونها للزين» هذا الرجل الكهيل الغشيم» (22)**، كما رفض أهل نعمة تزويجها من ناظر المدرسة بسبب فارق السن بينهما إذ كان الناظر مسنًا ف«لما سمع بأنها ستزف للزين دون سائر الناس أحس الخنجر ينغرس أكثر في قلبه» (23) وكما وقف إمام القرية من زواج الزين موقفًا معاديا لأنه يرى في شخص الزين وليا مؤهلا من الأولياء الصالحين في القرية وعادة ما «تستخدم هذه الشخصيات نقبضا لرجال الدين الرسمية ومنهم الإمام» (24) ونتيجة لهذه الكراهية التي يكنها الإمام للزين حاول حمل العم إبراهيم والد نعمة كي لايقبل الزين عريسا لنعمة فالبح له قائلا «الزين مش راجل بتاع عرس» (25). شكّل الإمام والناظر وأمنة العناصر الاجتماعية الرافضة لارتقاء الزين اجتماعيا بزواجه من نعمة ومن ثمة الاعتراف به وليا من أولياء الله الصالحين من خلال زواجه الأعجوبة الغرائبي حسب الذهنية القروية السودانية التي ترشح صوفية سلبية.

للخطبة والعرس، إذ لا يسمح المجتمع السوداني المحافظ بالاختلاط بين الفتى والفتاة فيفصل بينهما كما أنه لا يسمح بعلاقات الحب قبل الزواج لكن الزين خرج عن هذه القاعدة وكان الفتى الوحيد الذي يعلن عن أحاسيسه ومشاعره فيصرخ عاليا باسم فتاته بنت محبوب مرة وعزة بنت العمدة وحليمة الفتاة البدوية من فريق القوز «استيقظت البلد يوما على صياح الزين: أنا مكتول في فريق القوز» (17) وأعلن على الملأ جبه لعة فكان رسول حب محرم في مجتمع يشنّع بمثل هذا الحب قبل الزواج .

تفتن نساء القرية في ابتكار أساليب متعددة للتعريف ببناهن كي يفتحن لهن طريق الزواج في قرية محافظة كان الزين فيها رسول الحب ودرويشها فقدرت النساء على مسارته دون خوف من الرقابة الاجتماعية إذ «يستدرجنه إلى البيوت ويقدمن له الطعام ويسقينه الشاي والقهوة يدخل الزين الدار من تلك الدور ويفرش له السرير ويقدم له الفطور أو الغداء صينية وأوان ويؤتي له بعد ذلك بالشاي السادة بالتنازع إذا كان الوقت ضيقا والشاي الثقيل باللين إذا كان الوقت **مستقرا» (18)** إنزال الزين هذا الكرم الحاتمي ربما تحظى الفتاة بإعجابها وهو المعروف بحسن اختياره للفتيات الجميلات فينادي باسم الفتاة المحظوظة فتم خطوبتها ثم زواجها في مواسم فلاحية خصبة تبركا بعطائنا إذ تزوجت بنت محبوب في موسم حصاد القمح .

أما الرجال فلمهم نظرة أخرى للزين إذا شعروا بأنه مأسور في حب كريمة أحدهم فيدعوه لخدمة الأرض كما هو شأن العمدة الذي دفع بالزين في أعمال فلاحية شاقة استغلالا لمواظفه وضحكا منه مقابل موافقته على الزواج من ابنته عزة «فسخر الزين في أعمال كثيرة شاقة يعجز عنها الجن. كنت ترى الزين العاشق يحمل جوز الماء على ظهره في عز الظهر في حر تنن منه الحجارة مهرولا هنا وهناك يسقي جنية العمدة» (19). ولكن العمدة زوج ابنته لغير الزين بعد أن أبنت عواطفه وأرهق جسمه بأعوص الأعمال، ويعددها تدارك الزين أمره فتزوج ابنة عمه وهي

- (1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 240، الكويت 1998، ص 252.
- (2) م. ن.، ص 195.
- (3) م. ن.، ص 172.
- (4) الطيب صالح، عرس الزين، دار العودة بيروت، 1981، ص 5.
- (5) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 173.
- (6) محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1993، ص 74.
- (7) منى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية ط1، بيروت 1986، ص 126.
- (8) مجرى الرياحي، الفلسطيني، اللغة السردية بين الواقع والأسطورة، المجلة العربية الثقافية، تونس، مارس 1996، ص 159.
- (9) حميد اخيمداني، نية التحليل السرد، المركز الثقافي العربي ط2، بيروت 1993، ص 49.
- (10) عرس الزين، ص 51.
- (11) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 127.
- (12) ثمر سرحان، موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ج 1، ط 2، مطابع الدستور، عمان الأردن، (د.ت) ص 206.
- (13) عرس الزين، ص 70.
- (14) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 127.
- (15) عرس الزين، ص 70.
- (16) سعيد يقطين، نغمة أحطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، آذار السبتمبر 1989، ص 148.
- (17) عرس الزين، ص 21.
- (18) م. ن.، ص 24.
- (19) م. ن.، ص 21.
- (20) م. ن.، ص 39.
- (21) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1989، ص 194.
- (22) عرس الزين، ص 31.
- (23) م. ن.، ص 70.
- (24) عامي العاد، تطور الشخصية في أعمال الطيب صالح، الكرمل، عدد 10 حيفا، 1980، ص 16.
- (25) عرس الزين، ص 87.

رواية «باب الحيرة» للروائي الأردني يحيى القيسي بين أسئلة الإنسان وعبث الحياة

فاطمة بن محمود / باحثة تونس

وأشدّ جمالية، وهذا ما انتطع في ذهني وأنا أقرأ روايته الأولى «باب الحيرة».

كنت أقرأها، فيما تعود بي الذاكرة إلى ذلك الفتى ذي الملامح المثريّة، بلهجة الأردنية الدافئة، والذي جاء تونس طلب علم، وسرعان ما ترك الدراسة واتّسّل بالعمل الصحفي، وأمّر بصري على صفحات الرواية أنّهم أحداثها، وتعود بي الذاكرة مجدداً إلى ذلك الفتى الغريب الذي جاء يتحمّس طريقه في الحياة بينما، ويلتقط أفكاراً يضيء بها نصوصه دون أن تنتبه إلى ذلك حينها...!

ما كدت أنني الرواية حتى كاد يختلط الأمر عندي بين يحيى القيسي الذي أعرفه في الحياة، والشخصية الروائية قيس حوران الذي التقيت به في الرواية، واعترف بأن هذه الرواية قد راقتني كثيراً واستمتعت بصحبتها، فكانت ترافقتي في ترحالي اليومي... في قهوة الصباح... في المطبخ حين أعدّ طعاماً لعائلتي... وتتخلل ساعات الدرس لتلاميذي، وفي مواعيدي مع صديقتي التي أبكر إليها في كل مرة حتى أنفرد بباب الحيرة قبل قدومها، وأحياناً أغبطها إذ أمدّ يدي لتصحّ الكتاب أثناء وجودها...!

ثمة اختلافات بين الكتاب، فهناك من يكتب من مدونات الذاكرة أيّ ممّا يقرأ من كتب متنوعة، وهناك من يكتب من تجربته في الحياة، أي ممّا يعيشه... وبعضهم الآخر يجعل مرجعيته واحدة منها والثانية رافداً لها، وقد تنصّر لهذا أو لذلك والنسبة إلى إقناع يروقي الصنف الأول وأكونه، وقد أميل إلى الصنف الثاني وأجدني فيه أحياناً، ولكن أأمل دائماً أن أكون من الكتاب الذين يجتريحون من ذواتهم أساساً وتكون قراءاتهم هي إثراء لنصوص نقد من الروح، ويطرب قلبي عندما أعثر على كاتب هكذا أجده يجتريح من ذاته ويعطر جراحه بمستندات معرفية تزيد كتابته وجاهة وثراء وعمقا.

هذا ما وجدته في كتابة الروائي الأردني يحيى القيسي، فهو يكتب من وحي علاقته بالحياة، مجتريحا من ذاته، ومستطلقاً أيامه لتتنزّ بأفكار، وتلد شخصاً نصوصه القصصية والروائية، وقد التقيت القيسي مؤخراً صدفة من خلال الشبكة العنكبوتية تماماً مثلما التقيته قبل ذلك صدفة في الحياة... ووجدته كما عهدته، ذلك الشخص اللطيف والودود والمتفاني، فقط ازدادت حنكته في التعامل مع الحبر وظهرت مهارته أكثر تجلياً

باب الحيرة يفتح على .. درب الحقيقة :

تدور أحداث الرواية حول قيس حوران الذي يقد إلى البلاد التونسية طالب علم، فإذا به يصبح طالب حقيقة، إذ يبحث عن حقيقة ذاته، حقيقة الوجود، حقيقة المعنى، حقيقة الحياة، ويجد نفسه محسوراً في المكتبة الوطنية التي تعج بالكتب والمخطوطات القديمة والنادرة... وتدرجياً يكشف الروائي القيسي في عمله هذا عن عوالم قيس وعلاقته بالمرأة، بالمكان...، بالمعرفة...، في كل واحد منها يبحث عن ذاته من خلال تجربة الجسد مع حبيبته، ويبحث أيضاً عن ذاته من خلال صديق رقيق المرحلة ومن خلال زميل الدراسة... يطارد ذاته في شوارع العاصمة التونسية وأحائها في كل مرة يوشك أن يجد نفسه إلا ويقض على الهواء، وتستبد به الحمى والهذيان، وتختلط العوالم لديه بين الواقعي، والخيالي، بين الحسي والعنصري

لعل القيمة التي تمثل نقطة ارتكاز رواية الحيرة .. تختزل في عنوانها «الحيرة»..

والحيرة لغة : حيرة الرجل نظراً إلى الشك في شيء بصره، ضل الطريق ولم يهتد لسيبته، جهل وجه الصواب... فهو حيران (منجد الطلاب الطيبة السابعة عشر عن دار المشرق / بيروت)، والحيرة اصطلاحاً: تعدد دلالاتها وتختلف وفق الأساق الفلسفية أو السيكولوجية أو غيرها مما لعل مناخ الرواية يذهب بنا إلى الحيرة الوجودية بما هي تختلف في دلالاتها أيضاً حسب أنساق التفكير عند الوجوديين، ولعل ما يعينا هو الحيرة بما هي نمط تفكير يعبر عن نشاط ذهني يشغل بوجود الإنسان في العالم وعلاقاته بالآخرين، وربما ما يعينه الروائي القيسي هي تلك الحيرة الوجودية التي تستبد بالإنسان وتجعل حياته مفعمة بالقلق في فترة يبحث فيها عن معنى وجوده، ويحتس فيها كيانته ويحاول أن يلتقط تمثله ويقول ذاته، وهو يجعل لهذه الحيرة باباً وهذا يعني أنها ليست تلك الحيرة المطلقة أو الشك الكلي الذي يتحدث عنها بيرون، ويجعلها

موقفه من الحياة والتي قد يتخبط فيها المرء وتنهش عمره وليس لها نافذة يطل منها على الحقيقة الممكنة، وإنما يجعل يحى القيسي لها باباً هو منطقة عبور من مكان إلى مكان...!

هي حيرة تنقل صاحبها من السكينة إلى الفوضى ومن الفوضى إلى السكون... يذكرني هذا كثيراً بديكارت فيلسوف العقلانية عندما يجعل من الشك بما هو لحظة تردد بين يقينين مرحلة ظرفية تنقله من الحيرة الذهنية إلى حقيقة الكوجيتو..

إذن... الحيرة الوجودية التي يشتغل عليها الروائي الأردني يحى القيسي قد تبدو ثيمة مستهلكة بين الفلاسفة وربما كبار الروائيين العالميين والعرب، لكن أين تكمن الجدة في تناولها إذا عند القيسي، ولعل أهم ما لفت انتباهي أنه لم يتناول موضوع الحيرة الوجودية وأسفله على شخصه... ولم يصطنع هذا المبحث الوجودي، وإنما جعله يتنزل في سياق صيرورة تطور بطل الرواية قيس حوران، فهو شاب في مقتبل الحياة لا يزال يبحث عن معنى الحياة الاجتماعية والمحقق الجاهزة دينياً واجتماعياً، وهو طالب علم يستزيد من المعرفة ما يوصل به شخصيته في هذه المرحلة العمرية حيث حاوز العشرين بقليل... هي فترة تعرف في علم النفس بمرحلة : الاغتراب والتمرد حيث يحاول الشاب الانسلاخ عن مواقف وثوابت العائلة والمجتمع كوسيلة لتأكيد وإثبات نفسه، وتدعيم الروح النقدية المتبقية لديه ومن ذلك أن يتحول فيها الإنسان إلى الأسئلة الكبرى ويحاول التخلص منها بحلول تُبكت أسئلة القلق...

تكسير الثوابت وبناء الحيرة :

غير أن الروائي يحى القيسي لا يرضى بالحلول الجاهزة بالمعارف المكتملة لذلك يجعل قيس حوران (بطل الرواية) يغادر مدينته بل بلاده ويترك الشرق بما هو أقرب نقطة بين الأرض والسما... هذا الشرق

يقوم الروائي الأردني بمخاطلة طريفة إذ يجمع بين اسم بطله «قيس» ولقبه الشخصي «القيسي» وكأنه يريد أن يقول إن هذا البطل هو امتداده الطبيعي هو بعض من روحه ولكن يبدو كأنه يتراجع عن ذلك ويقدم بطله اسم علم يرد نكرة (قيس هكذا) في حين إنه يظل هو اسم علم معرف (القيسي .. بألف ولام التعريف) .. وهذه المخاطلة التي تتصل وتنفصل بين الكاتب وبطله تزيد من لبس الأمر .. تزيد من غموض العلاقة بين الروائي وبطل روايته ولكن هل يكتب يحيى القيسي سيرته الذاتية ؟

في الحقيقة أعتقد إن الروائي الأردني يحيى القيسي يبدو من الفطنة والذكاء الروائي بحيث لا يمكن أن يسقط في فخ محاكاة الواقع بل إنه يتدخل في تحريره ويضفي عليها بعض الخصوصية التي تجعلها شخصية كونية يمكن أن يجد فيها كل قارئ ذاته .. مهما اختلفت ثقافات القراء وتباينت حفاظهم عن الوجود ونظرتهم للحياة .

بطل الرواية وغزو الحقيقة :

أختار الروائي الأردني يحيى القيسي لبطل روايته اسم قيس حوران ..

و قيس اسم ارتبط في المدونة التاريخية العربية باسم عاشق قد يكون مجنون ليلي أو حبيب بثينة وفي كلتا الحالتين أصبح هذا الاسم يمثل مرجع العشق الجارف الذي لا يحكم آلة روابط العقل والمنطق ويسلم نفسه إلى القلب يقوده في الحياة . وحوران (بفتح الحاء) هي المنطقة الجنوبية من سوريا والتي تمتد جغرافيا إلى شمال الأردن (الرمثا) حتى تخوم جبال عجلون الشما في الأردن وهي عبارة عن سهل لذلك تسمى سهل حوران (من الموسوعة الحرة / ويكيبيديا).

إذن قيس حوران يأتي من عمق البلاد العربية ومن قيم حضارية وثقافية محددة ويقترح الحياة مدججا بأسئلته مفعما بشغف المعرفة يتوق إلى الحقيقة .. يرحل من بلاده ويضرب في بلاد الله ينطلق من شرق

الذي يستظل بالميتافيزيقا ويحكمكم إلى ثوابت دينية تبدو صارمة، وإلى تاريخ محكم بالروحاني والأسطوري والسحري .. ويتدر نحو الغرب هذه الجهة الأخرى النامضة والمجهولة بين نقطة الرحيل ونقطة الوصول لا يجعل الروائي القيسي بطله يقطع كليا مع ماضيه ومع تاريخه مع موروته الثقافي، ولم يجعل بطله يسافر إلى الضفة الأخرى من ثقافة مختلفة وحضارة مختلفتين .. لم يفعل مثل الطبيب صالح ويقذف ببطله إلى الضفة الأخرى من المتوسط بل يختار له منطقة وسطى في البلاد المغاربية تختلف مع نقطة الرحيل ولكن تتواصل معها ..

بهذا يبدو القيسي قريبا أكثر واقعية تجاه التجربة الوجودية لبطل روايته قيس حوران . وأكثر مرونة مع حيرته . إنه يتدرج ببطله وفق مسار تاريخي ويسعى إلى اختبار أمثله تلك في محيط يشابه محيطه .. يختلف عنه لكن لا يقطع معه .. ولعله بذلك لا يريد أن يصدم بطله لا يريد أن يسحب كليا البساط الذي يقف عليه، ولا الأرض التي يستقر عليها، وربما هذا يوفر فرصة لبطله أن يراجع الحقائق والمسلمات التي نشأ عليها بهدوء، ودون إحساس بالابتات الذي قد يقع إلى حركة ارتدادية تعود به إلى معارفه السابقة بأشد حثين وأكثر تعصبا .

ثم إن عنصر الجدة في تناول الروائي لهذا المبحث أنه يستمد من تجربته الشخصية في الحياة كما لو أنه يكتب سيرته الخاصة ولعل هذا ما يجعل قيس حوران في بعض الجوانب هو نفسه الروائي، وأذكر أنني كنت أرى يحيى القيسي في فضاءات ثقافية مختلفة في تونس .. كان عادة وحيدا وبسرعة ستلاحظ أنه يتقن الصمت، ذلك الصمت الذي يبدو فيه صاحبه مكابرا، يتربع عن الجدل المقيم والأحاديث السطحية والنكات التافهة، وكانت هناك دوما غلالة من الحزن الهادئ يرسم على ملامحه .. لعلها كانت أوجاع أمثله المشرقة على الوجود، لعلها كانت حيرته المنفتحة على الحياة ؟؟

لكن هل هذا يعني أن هناك تطابقا بين الروائي والبطل ؟

- بعد رومانسي يكون فيه التواصل الجنسي تعبيراً عن تواصل روحي .

- وبعد يكون فيه التواصل الجنسي تعبيراً عن تواصل غريزي .

فهل يمكن للجسد ببعده أن يصل بقريس حوران إلى درجة الاطمئنان ؟

هل يمكن أن يظفر بالسعادة المأمولة ؟

هل تتحقق السكينة لروحه القلقة ؟

يبدو أن حيرة قريس حوران كانت عميقة وجادة ومؤثرة ويدل أن تساعده المرأة على إعادة التماسك وعلى تخفيف حدة حيرته نجده قد بث فيها من حيرته .. قد صب فيها قلعه .. فزاد من تأجيج شعوره السابق بالقلق والتوتر والارتباك .. لذلك ازداد شعوره سعيدة القاصي بالغيرة فكان أن رحلت .. يقول قريس حوران «كانت تبدو لي أحياناً مشروع انتحار قريب أو مرض نفسي يقودها إلى الظل ولكنها في لحظة حاسمة قررت كل شيء وأخاطبكم بعد أن فاضت به تماماً» .

إذن رحلت سيدة القاصي تبحث عن الحياة في مكان آخر .. ويعود قريس حوران إلى هادية .. ولعل قريس يتعلق بها حتى أنها تبدو له وكأنها من نسج خياله وتتداخل ملامح هذه المرأة في ذهنه .. فيرى أنها تقوده إلى عوالم أخرى لم يختبرها ولم يعرف أنها موجودة أصلاً .. يقول «خضت حرباً شعواء في أعماقي وتخللت كلمات كثيرة وجملات وتصرفات من هاديا ربما لم تحدث أبداً .. ولكنه مقام التوهم والخلط .. المهم في أمري أنني خرجت شيئاً فشيئاً من إشراق الخواء إلى إشراق الاملء» . (ص 80) .

من خلال هادية يدخل قريس حوران تجربة التفهم والخيال وهي فوق تجربة الحس والمتعة التي كانت مع سعيدة القاصي ..

إنها تجربة جديلة تقطع مع الحسي وتفتح للذات عوالم الميتا-حسي فيها من السحر والشعوذة

ساحر روحاني إلى مغرب غامض مجهول يأتي قريس حوران غازياً من أجل الحقيقة ويلوغ المطلق، لذلك كانت المرأة معبراً ضرورياً لهذا الشاب ليحاول من خلالها الوصول إلى ذاته .. من هذا المنطلق نجد المرأة تأخذ صوراً عديدة فهي :

هادية الزاهري التي تبدو أكثر رومانسية وأشد ليونة .

وسعيدة القاصي الطالبة الجامعية التي تدرس الفلسفة وتدخن بشراهة وتقرأ كثيراً ومتحررة جداً من ضوابط المجتمع وقيمه .

بين المرأتين الأولى والثانية نجد اختلافاً بينا، فكان الأولى ستكون بإيحاء خفي من اسمها تؤدي إلى هدوء النفس واطمئنانها وكان الثانية امتداد للأولى وإذا تحقق له الهدوء والطمأنينة فقد يكون ذلك يؤدي إلى السعادة ويلوغي الحقيقة المطلقة .. كان المرأتين في الحقيقة امرأة واحدة تقطع مع قريس حوران مرحلتين هاضمت في مسيرة الجيرة : مرحلتى الهدوء والسعادة

استعادة التماسك النفسي والتوازن الروحي والوجودي الاطمئنان الوجداني واليقين العقلي ومن لغة بلوغها السعادة التامة، ألم تكن السعادة مطلباً فلسفياً عند كبار الفلاسفة من سقراط وأفلاطون وأبيقور .. ألم يعتبر هذا الأخير أن السعادة بما هي مطلب كلي لا يتحقق إلا بالشعور بالرضى ونوفر الطمأنينة . !

وهكذا أجد الروائي هنا يربط السعادة بالرضى .. وأجده أبيقوري النزعة وهذا ما يجعل من حيرته تنزول في مسار ذهني وتجربة وجودية .

المرأة ورحلة حياة :

لذلك من خلال المرأة تكون تجربة الجسد مساراً ضرورياً يقتضيه بطل الرواية الشاب قريس حوران، والجسد سيكون ممكناً من خلال علاقة حب جميلة مع حبيبته هادية وسعيدة وبذلك تختلف تجربة الجسد بين بعديه :

والأسطورة فيها من الغموض والغماس فيها من التعازيم والأوراد.

لم يجد قيس حوران حلّاً لحيرته الوجودية .. عجزت مكتبة الديوان القديمة المزدحمة بالكتب والمحفوظات أن تجد له منفذاً للتماسك .. فما هو يلج عالم الخرافة ويستعيض عن التفكير والتعقل بالهذيان والتخيل ويذهب به الفطن مذاهب في التاريخ فيعتقد أنه عاد إلى التاريخ ويرى أحداثه وما مرّ فيه من حروب ودمار ويتوغّل بعيداً في فضاءات التكوين ويطوي المسافات وإذا به ينتقل من مقام إلى آخر .. من التوهم إلى الرؤية .. من تكوين التاريخ إلى باب الخلق فيقف عند أطوار الإنسان (منذ النطفة حتى أرذل العمر من الذكور والإنسان ومن شتى الألوان والأجناس .. ثم يشرف على مختلف الملل والنحل .. ثم يدخل باب الحيوانات والأطعمة .. ومختلف اللذائذ وأبواباً أخرى، أسرار العلوم والمعارف ..)

هذا السفر في الزمن الذي يتوجّه فيه إلى الماضي والماضي المقدس تعتبر عن رغبة في العدم بالأسباب الأولى، بالأسرار الأولى .. إنها رغبة في إدراك كيف تكون الحياة وكيف يتشكل الوجود وكيف تصنع المصائر وكيف تتنظم القوانين التي تحرك الإنسان والحياة والتاريخ ..

أليس هاجس الفلاسفة منذ البداية ودائماً هو البحث عن الملل الأولى وفهم مختلف القوانين المحركة للوجود والتاريخ ..

ألم يكن هاجس سقراط البحث عن الملل الأولى؟

في هذا السفر المرتدّ في الزمن .. في هذا الترحال بين المقامات .. نجد أن المرأة تعود لتكون دليلاً لبطل الرواية .. لتكون سند قيس حوران في رحلة التخيل .. ولعله تقدير من الروائي يحيى القيسي للمرأة أن يجعلها قائدة لبطله إذ يقول على لسان قيس حوران «فكدت أهرب من هول كل ما رأيت وإذا بصوت دليّلي قد أكملت 99 باباً

وأعطيت من المعارف ما لم يعط أحد فأمسك الآن عن الأسئلة» (ص 93).

فهل ظفر قيس حوران بالحقيقة ؟

في كل تلك الأبواب والمقامات تركت المرأة - الدليل إلى امرأة نورانية لتكشف له «أن الحقيقة دقيقة» وأصافت «أن طرقها مضنية فيها نيران شهباء ودونها مفازة عميقة» إن معرفتها وراء المعرفة وراء الأسرار وراء الأخبار وراء الإدراك ..

إذن لكانّ حيرته تنتهي باكتشاف أن الحقيقة ليست في متناول الإنسان إنها أكبر من معارفه وأوسع من إدراكه ..

لذلك يخادر قيس حوران حيرته بمغادرة تونس ويعود إلى بلاده .. إلى ذاته ويستقر يقينه بين أهله وفي بيته وفي أعماقه بهذا صهيل الأسئلة .. وهكذا تطوى صفحة هامة من حياته فكانها ما كانت وكأنها منطقة بين الحقيقة والوهم فكانه عاشها أو تخيلها ..

يبدو أن الروائي يحيى القيسي في «باب الحيرة» قد مرّ التجربة الابدائية في إطارها الطبيعي من حيث أن الأسئلة من جنى الإنسان ويشترع لها بتناول الحيرة الوجودية كقيمة أساسية في روايتها وقد عالجهما في أبعادها الميتافيزيقية والأسطورية حتى دون أن ينبت عن الأجواء الروحية الشرقية ولكن أجد القيسي قد بدا منطقياً في نهاية الرواية تنزّل هذه القيمة في مسار خارج المقدرة الإنسانية .. فالفيلسوف كانط يعتبر أن الأسئلة الميتافيزيقية يحقّ للإنسان طرحها ولكن ليس من حقه أن يظفر بالإجابة المتهمة والحقائق الثابتة لأنها تتجاوز الإدراك الإنساني .. فيبحث الإنسان عن الحقيقة يعبر عن تميّز الإنسان عن بقية الكائنات من حيث هو كائن وعي .. ولكن الوصول إلى الحقيقة لا معنى له بل لا قيمة له أصلاً.

لذلك يتّزل هنا قول أحد الفلاسفة من أنه «إذا جاءني الله بالحقيقة سأردّها وأقول يكفيني شرف البحث عنها».

القديمة متانتها ومن الحديثة روح التيقظ وحرارة الأسئلة للإنسان اليوم..

أجد أسلوبه طرياً يتعد فيه عن جفاف اللغة وحذتها ويقدم لغة سلسة وثرية.. فيها الألفاظ المتنوعة والدلالات المختلفة.. ويعبر بذلك عن قدرة اللغة على أن تقول ذاتها بعمق فريد قلماً أجاده غيره من كتاب جيله.. - لأنني لم أقرأ له قبل هذه الرواية سوى مجموعة من القصص المختلفة - وأجده قد تطوّر كثيراً في تقنية الكتابة ونوع كثيراً من مواضيعه ولا أدري إن كان هذا هو أسلوب يحيى القيسي في الكتابة الروائية أم أنه اختار هذا الأسلوب ليستجيب إلى مناخات روايته التي تحلّق في الفضاءات الميتافيزيقية والأجواء الروحانية..

في الفرضية الأولى يعتبر ذلك عن مهارته في نحت اللغة وفي الفرضية الثانية يعكس ذلك حرفيته في تطوير اللغة..

وفي الفرضيتين نظل جمالية اللغة وفتتها في هذه الرواية بيّنة..

أنظر معي إلي هذه اللغة الجميلة التي يكتب بها الروائي يحيى القيسي :

«أه لو رأيته وأنا أرقص وأدور حول نفسي من اشتعال الرغبات، وأدوخ وأتلوّى من روائح عيدان النّدّ والبخور وهي تخترق الدماغ، وتجوس في الخلايا تنفّس الفتن النائمة منذ آلاف السنين، فأترك وقاري، وأتهكّ مع المجاميع، ويمعلا الشيوخ الثلاثة لي أقذاح النيذ المعتقد، السائغ الشرب، الصافي كعين الديك، حتى ما صرت أعى ما وصلت إليه من درجات السكر والتعنتة والخلل والعريضة، أو كأن الأمر كان مثل حلم سحبت إليه، أو خيل إليّ كل ما ذكرت وما جرى..» (ص 67).

أو عندما يقول :

«كأن خواء غريباً، يشبه الفقد، وأنا في مهبط

لذلك فإن قيمة الإنسان عند الروائي يحيى القيسي في طرح الأسئلة في البحث عن الحقيقة.. في الوصول إلى اليقين.. فلا معنى لحقيقة جاهزة أو يقين ثابت.. لا معنى لوعي مملّب ولا قيمة لحياة راكدة.

لذلك اختار يحيى القيسي لبطله أن ينتهي إلى «اللا حقيقة» ويعود إلى نقطة البدء.. يعود إلى مدينته إلى بيتته الثقافية والاجتماعية ويتزوج بشكل تقليدي وينصهر في حياة الرثابة والوعي السائد ولا يرغب بالحديث عن ماضيه.. لأحد.

في الظاهر قد يبدو يحيى القيسي أنّه جعل بطله عاجزاً عن الوصول إلى الحقيقة ولكن في الحقيقة هذا المعجز الظاهر هو انتصار حقيقي للإنسان.. لأنه كما يقول ديكارت «إن نقصان الإنسان هو كماله».

هل وجدت أنا أجوبة لأسئلتني الميتافيزيقية.. لقد طلب الأمر مني أربع سنوات دراسة جامعية في قسم الفلسفة وأعتاد أمين مكتبة الديوان أو المطارين عليّ من كثرة ارتيادي للمكتبة وطول مكوثي على الكتب القديمة والحديثة والنهاية الأسطورية.. ولم تحصلت على شهادة الأستاذية في الفلسفة.. ولم أتحصّل على إجابة ثابتة ولا حقيقة ممكنة ولا يقين محتمل.. انتهيت إلى اللاإجابة بما هي الجواب النهائي.. وكنت في كل تلك السنوات أجعل أسئلتني تخفت قليلاً.. قليلاً.. حتى استكانت ورضيت من نصيبي في الحيرة بمجرد طرح تلك الأسئلة التي عذبته ويكفي الإنسان شرف طرح تلك الأسئلة.

النحت في اللغة وصقل المعنى :

من أهم ما لفت انتباهي في رواية «باب الحيرة» هو الأسلوب الذي كتب به يحيى القيسي روايته.. إنه يكتب بأسلوب يشي بالكثير من الحرفية.. حيث تجد صنعة ماهرة وجمالية بيّنة..

يدو أسلوب الروائي الأردني أنه قد أخذ من اللغة

أجد الروائي الأردني يحيى القيسي في هذه الرواية
ينحت لنفسه اسمه الخاص في المشهد الروائي العربي
. . له ما يميّزه حتما . . ويبدو أنه كدح كثيرا من أجل
هذه المكانة المميزة التي تفرد به حتما عن الكثير من
كتاب جيله وربما عليه أن يحافظ على تميزه وفردته
بالابتداع أكثر وهو ما يبدو أهلا له.

الريح، وحيدا أواجه العالم، لا إله معي يحميني،
ولا رسل يشفعون لي، رضيت بأن أخوض معاركي
وحيدا مثل دون كيشوت، بقيت زمنا في ذلك المقام،
حتى عادت الفئران من جديد تقرض تلك الحجب
التي رائت على قلبي، وكما لو أنني في كهف عميق
سدّ بابه . . . » (ص 74).



تعدد الرواة في رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا

إلهام عبد الرزاق الباسطي / جامعة تونس

مقدمة :

التمييز بين الراوي والكاتب الواقعي :

لا بد أن نميز، أولاً، في بحث يتعلق بمسألة «الراوي»، بين الراوي والكاتب الواقعي. فعندما عدنا إلى حصص الكتب النقدية قصد تحديد ما لاحظنا إجماع النقاد، رغم إختلاف منطلقاتهم وتصوراتهم، على ضرورة هذا التمييز، فتحدث «بارطه» عن الخلاف حول علاقة الراوي بالمؤلف فحصره في ثلاثة تصورات. يعتبر التصور الأول أن القصة يبثها شخص (بالمعنى النفسي) التام للكلمة). هذا الشخص له اسم وهو الكاتب (...). فالقصة لا تكون إلا تعبيراً عن «أنا» خارج عنها. أما التصور الثاني فيجعل من الراوي ضرباً من وعي كامل، (لا شخصي في الظاهر) يعبر عن الحكاية من وجهة نظر عليا هي وجهة نظر الإله. ويكون الراوي داخل الشخص (بما أنه يعلم كل ما يدور داخل ذواتها) ويكون في الوقت نفسه خارجاً عنها (بما أنه لا يشبه أبداً بأي شخص منها). ويمثل تصور هنري جيمس (Henry James) وسارتر (Sartre) التصور الثالث، وهو أحدثها. ويوجب أن لا تتجاوز المعلومات المذكورة في قصته حدود معرفة الشخص بها أو ملاحظتها بإيحاء. إلا أن «بارطه» يعتبر هذه التصورات الثلاثة محرجة

لأنه يبدو أنها ترى في الراوي وفي الشخص كائنات واقعية و«حية»، في حين أنها، حسب رأي، «كائنات من ورق». فكاتب القصة (المادي) لا يمكن أن يتحد مع الراوي، فالذي يتكلم في القصة ليس الذي يكتب (في الحياة) والذي يكتب ليس الموجود (1).

كما يورد (T. Todorov) فقد بدا لنا متردداً في تحديد صورة الراوي. فهو يقول: «لدينا إذن كما نرى المعلومات عن الراوي كان من المحتم أن نسمح لنا بإمساكه وتعيين موضعه بدقة. لكن هذه الصورة الهاربة لا تمكننا من الإقتراب منها. وهي تتفتح على الدوام بأقنعة متضادة بدءاً بصورة كاتب من لحم ودم وانتهاء بشخصية ما» (2). فهو كذلك، رغم ترده في تحديد الراوي يميز بينه وبين المؤلف الحقيقي.

أما جيرار جينات (Gérard Genette) فهو يشير إلى اعتبار الراوي صوتاً مجرداً تمثلت وظيفته الأساسية في السرد، ثم تبيّن أنه يقترب دوره من دور المؤلف وذلك بسبب اتفاق وظائفهما (3).

ثم لما عدنا إلى كتابه «مجازات III» و «الخطاب المتردي الجديد» لإمعان النظر في تقسيمه للمستويات التخيلية، لاحظنا أنه، خلافاً للكثير من النّاسرين

ذلك : «لا وجود لنص بدون راو وبدون سامع وبدون قارئ» (7).

ثم إن هذا الزاوي عادة ما يستخدم ضمير الغائب (هو) الذي يكون علامة على وجوده خارج الحكاية، وذلك في الزاوية الكلاسيكية.

أما الرواية الجديدة فلم تلجأ كثيرا إلى استخدام هذا الضمير ذلك أنه صار يعتبر شكلا ساذجا من أشكال السرد، فيما أنه يوهم القارئ بإتاحة مسافة بين الكاتب والنص الروائي إلا أن الحقيقة هي عكس ذلك تماما. لأنه يتقلب إلى إله عليم بكل شيء، أي عليم حتى بما يحول في خواطر الشخصيات. فكيف تعامل إذن جيرا إبراهيم جيرا مع هذا الزاوي؟ وهل سقط في فخ الزاوية الكلاسيكية وتقنياتها التقليدية أم تجاوزها فعلا؟

عندما أمعنا النظر في رواية «البحث عن وليد مسعود»، من هذا الجانب، لاحظنا أن جيرا عمد إلى سرد أحداث الزاوية على لسان أحد شخصوها، هو د جواد حسني فقد كان السارد المباشر للأحداث (8) نتم إلى الإيماء أكثر عن إمكانية تفتن القارئ لحيلة هذا الزاوية هؤلاء الزاوية هم أهم أصدقاء وليد رجلا ونساء وإبنه مرزان وهو نفسه، أي وليد. أما الرجال فهم كاظم اسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل وعيسى ناصر وطارق رؤوف. وأما النساء فهما خاضة مريم الصغار ووصال رؤوف (9).

هكذا تعددت مستويات السرد وتواصل الانتقال بينها على مدى الرواية بكاملها (10) فكيف تجلج الزاوي، إذن، في رواية «البحث عن وليد مسعود». أي ما هي علامات تخفيه وحضوره فيها؟

1- علامات تخفي الزاوي في الرواية :

أول ما نلاحظه في هذه الرواية هو أن جيرا إبراهيم جيرا أوكل مهمة سرد الأحداث إلى أحد شخصوها، هو د. جواد حسني. فقد بدأها مباشرة بحديثه الباطني : «تمنيت لو أن للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كل ما حدث في

وخاصة الذين أتوا بعده يدعو إلى توحد الزاوي الواقعي والزاوي المجرد (الافتراضي) من جهة، وإلى توحد القارئ الواقعي والقارئ المجرد (الافتراضي) من جهة أخرى (4). فهو إذن يقصر تقسيمه للمستويات التخيلية إلى مستويين فقط. نجد في المستوى الأول المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي، ونجد كذلك، وإن بصفة مجردة المؤلف الافتراضي والقارئ الافتراضي، ويقعون جميعا خارج النص. أما في المستوى الثاني، وهو داخل النص، فتبين الزاوي والمروي له.

ويوجز جينات هذا التحليل في الرسم البياني التالي المؤلف الواقعي (المؤلف الافتراضي) ← الزاوي ← الحكاية ← المروي له ← (القارئ الافتراضي) القارئ الواقعي (5).

أما الدارسون الذين أتوا بعده فيقسمون المستويات التخيلية إلى الثلاثة مستويات. ذلك أنهم يفسلون بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد، من جهة، وبين القارئ الواقعي والقارئ المجرد، من جهة ثانية، وأبرز الداعين إلى هذا التقسيم جيرالد برانسي (6) (Gerald Prince) :

من هنا يمكننا أن نقول إن الزاوي يقضي إلى نفس المستوى التخيلي الذي تنتمي إليه شخصيات القصة بما أنه يقع داخل النص مثلها. وهكذا أيضا يتضح لنا الفرق بين الزاوي والمؤلف الواقعي.

تحديد الزاوي :

يعتبر الزاوي في إيجاز كائننا متخيلا ينتمي إلى القصة، فهو إذن من خلق المؤلف الواقعي وقد يكون ظاهرا أو مضمرا في القصة. ويقوم الزاوي، بصفة عامة، بسرد أحداث القصة وبنيتها واختيار زاوية النظر التي يراها من خلالها.

تعدد الزاوة :

إذا أمكن للكاتب الواقعي الاختفاء وراء الزاوي، فإن الزاوي لا يمكنه ذلك أبدا. يقول «بارط» معتبرا عن

تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها الفاظا تنهال على الورق» (الرواية، ص 11). ثم يواصل حديثه إلى أن تأخذ شخصية ثانية عنه الكلمة... إلخ. وقد يتخلل هذه الأحاديث والفصول تعليق بعض الرواة على حدث أو قول ما وبعض الحوارات التي قد تكون دارت بينها أو بينها وبين وليد (المروي عنه في هذه الرواية) وبعض الأحاديث الباطنية... إلخ.

كما عمد جبرا إلى تعدّد الرواة، وبذلك انتقل السرد من المستوى الثاني إلى المستوى الثالث، باعتبار أن المستوى الأول هو مستوى الراوي الأول الذي وضع عناوين الفصول... إلخ، وبذلك يصبح د.جواد حسني محتلا للمستوى الثاني، لوحده، بما أنه وسيط بين الراوي وبقية الشخصيات.

وقد تسبب تعدّد الرواة هذا في تعدّد الروايات عن وليد. إذ لما رحل عنهم وليد دون أن يخبرهم بذلك جعل كل واحد منهم، كل من موقعه، يتحدث عنه وعن علاقته به. فوقع ذكر الحدث الواحد عدة مرات بما أن كل واحد منهم كان يحدّث إلى بداية علاقته بوليد ليذكر أهم الأحداث التي جرت به. لكن تلك الروايات كانت تقع من وجهات نظر مختلفة ويسمي جينات الرؤية المتعددة التي هي صنف من أصناف رؤية الشخصية بالتبشير الداخلي المتعدّد (Focalisation interne multiple) والتبشير المتعدّد هو أن يروي الحدث مرارا من وجهة نظر شخصيات متعدّدة (11). كما تتبيّن، من ناحية أخرى، أن تعدّد وجهات النظر وتوزعها قد انبجّ عن حيرة بعض الشخصيات في تفسير بعض أقوال وليد أو تصرفاته. ذلك أن كل شخصية لا تستطيع معرفة إلا ما يسمح لها به وضعها وذلك بما أنها شخصية مشاركة في أحداث الرواية.

ولعل أبرز دليل على حيرة هذه الشخصيات يتمثل في البحث عن سبب موت وليد الأصلي. يقول طارق رؤوف معبرا عن هذا المعنى: «أجل، لم يقتل وليد إلا ذلك الشبح الذي استحوذ على ذهنه، أشبه بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على إشراقه الفكري، وتنحطبه إلى

حيث ينقلّ ذهنه أخيرا عن كل شيء»، ويسمي الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة» (الرواية، ص 171). ثم يواصل، في موضع آخر معبرا عن جهله بالصياد الذي اقتنصه: «وهكذا عبر وليد طيرا مهاجرا، وفي عبوره، رماه صياد لا ندرى به، ولعل للصياد لا يدري أيضا أي طير رمى بناره» (الرواية، ص 174). فنحن لا نستغرب هذا الجهل في رواية مدارها «البحث» والحيرة.

وقد كانت هذه الحيرة حالة مشتركة بين مختلف شخصيات الرواية. فهذا صديقه إبراهيم الحاج نوفل، كذلك، يحاول تحليل شخصية وليد فيقول: «وهذا في التحليل الأخير، هو سر المأساة في حياة وليد مسعود. أراد أن يكون قديسا في عالم من الفجور، منظر منفردا في عالم من الأحراب، عقائديا غير عقائدي، وفي عالم من التزمت الدخماوي. أراد أن يتكلم برموز حسب أن لها معانيها بين الناس، ونسي أنها غير الرموز التي يحملونها كالزمن حول اعتاقهم، ودشش أن الذين فهموه، في خاتمة المطاف، لم يكونوا إلا قلة من الناس، ولعلها الغفلة التي أحببت فكرة لأنها أحبته لشخصه، لشيء ما فيه يشع من عيشه وبديه وصوته» (الرواية، ص 315) فهو كذلك يحاول، بهرقة سر مأساة وليد كما يحاول معرفة محبيه الحقيقيين وسبب تلك المحبة.

ثم لإيمان الكاتب في التخفي عمد إلى نقل هذه الحيرة والتساؤل عن الحقيقة إلى وليد نفسه. فهو ذاته لا يعرف ما حل به وما هو الطريق الذي عليه أن يسلكه منذ البداية: يقول عيسى ناصر ملخصا حياته العملية: «لقد أدركت منذ سنين طويلة أنه الاستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة، في إيطاليا هجر دراسة اللاهوت وترك الدير، وعمل وربما درس، في مدن عديدة، وفي القدس جعل يكتب. وعمل موظفا في البنك العربي، وأخذ اسمه يتردّد في الصحف الفلسطينية» (الرواية، ص 108). وتقول صديقه ريم الصفار مينة تفرد وليد في التفكير وعدم اعتناقه نظرية متكاملة تمكنه من الرؤيا الواضحة ومن إيجاد الحلول لكل شيء. وإلا لما احتار في الآخر وفوجئ بتعدد الغايات: «ووليد وجد نفسه

يسلك طرقاً رتيقية، طرقاً زلقة، مثلنا جميعاً- بل أكثر منا جميعاً- متجها نحو عايات معقدة غير واضحة، كانت خليطاً عيبياً من السياسة واللهاوت، ولعله فوجئ بأنها تنهافت بين يديه، واحدة واحدة...» (الرواية، ص 350). فخلطه بين السياسة واللهاوت أي بين ما هو أرضي وما هو سماوي هو الذي عقّد رؤياه وصتّب مهمته.

كما أن سر مأساته هو أنه لا يتنطق من الواقع ليصل إلى هدفه النبيل الذي يريد تحقيقه أي ليتمكن من تحقيق ما تصوره نظرياً وإنما يسعى إلى عكس ذلك تماماً. أي يعتمد في البداية، إلى تصور هدفه المثالي، غير أنه، في النهاية، يصدم بعدم تمكنه من تحقيقه لأنه، بكل بساطة، لم يصح له الخطوة المناسبة التي نسير لتحقيقه. أو بعبارة أخرى، هو يضع تصوره النظري للتعبير، لكنه لا يبين الكيفية التي يمكنه من تحقيقه في الواقع. ذلك ما جعله غامضاً وبالتالي غريباً عربية «النبي الروماني». تقول الناقدة رصوى عاشور معبرة عن هذا المعنى: «فليست غريبة وليد إذن، معجزة غربة الفلسطينيين في المنفى أو في الأسر بل هي تجربة الإنسان والعبري (بعضونها الروماني)» (12)

ونختتم حديثنا عن حيرته بتساؤله هذا الصريح الذي أتى على لسانه، فهو يقول مخاطباً مريم وموضحاً أنه قد لا يجد، أحياناً، هو نفسه مبرراً لانتقاله من حب لآخر، كما أنه لا يستطيع أحياناً أخرى، إلا أن يبقى الحبين في قلبه: «...» ما الذي فعل الحب بنا مما يستطيع أحد أن يفهمه؟ أن أحبك، أن استمر في حبك، على هذا النحو المستحيل، المتناقض أصلاً، وإذا فجة حب آخر، وهوس آخر -لا أستطيع مهما حاولت أن أجعل الواحد يحل محل الآخر...» وكيف أبرر اليوم أيها الحبيبة حبي الآخر، لتفخري لي. (الرواية، ص.ص. 143-144) فهو ذاته لا يستطيع تبرير تصرفه ذلك.

كما نلاحظ، أحياناً أخرى، أنه من أصدقائه من يحاول الحلول محلّه وذلك ليتين وجهة نظره هو -أي وليد- في توضيح رأي أو تصرف ما. يقول إبراهيم

الحاج نوفل: «أما هو فكان يرى غير ذلك، كان يرى أن إلتصافه الفكري لا تحله حدود موضوعية، وأن اعتناق المذهبية مسبقاً، هو الإلتفاف في قاعة كبيرة، عوضاً عن التحليق في الأجواء التي لا تخوم لها» (الرواية، ص 315).

من هنا نتبين أن جبراً، في هذه الرواية، عمد إلى حد كبير إلى استخدام «الرؤية مع» التي يتسار في علم الراوي مع علم الشخصية (13). ونقصد بالراوي أصدقائه وليد الزواة الذين يقعون في المستوى الثاني من السرد (14). فقد لاحظنا أن كامل النص الروائي -ما عدا عناوين الفصول- أتى على لسان الشخصوص الزواة ومن وجهة نظرها باعتبارها «الرؤية المصاحبة». ويظهر ذلك، أول ما يظهر، في حيرتها إزاء تصرفات وليد ومصيره، وقد وضحنا ذلك سابقاً. حاول صديقه طاروق رؤوف تفسير مبالغه وليد في طلب النشوة المادية فقال: «لقد جازت وسميت هذا يوماً بمقعدة الأم، التي يقول طارق هونغ إنها تبدو في وجهها السليبي في الدوحة جارية وهي عقدة غريبة، لأنها تحمل أهداد مهمة...» ويبدو أن هذا العشق النوح يزود أحياناً الوجه الإيجابي من عقدة الأم هذه، فتبلى العقدة في أشكال من الرجولقو والعزم، والطموح ومحاربة الظلم، والرفية في التضحية بالنفس في سبيل الحق لدرجة البطولة. وهذه العقدة إذن التي يتمثل وجهها السليبي بحب امرأة بعد أخرى، وجهها الإيجابي يتمثل في شهوة في استطلاع الأغاز الكون مشفوعة بتلك الروح الثورية التي تكافح لكي تعطي العالم وجهها جديداً (الرواية، ص 114). هكذا تبدو هذه الشخصية محدودة العلم. ويظهر ذلك في المجازفة بتسمية تلك الشهوة المستمرة بعقدة الأم. فهو إذن يفترض ذلك التفسير إفتراضاً ويفهم من أجل ذكره.

ويقول إبراهيم الحاج نوفل، في موضع آخر، محاولاً فهم تصرفه مع النساء: «كنت أشعر أن في أعماقه شيئاً يرفض تسليمه لأية امرأة: وحالماً تبلغ

العاطفة فيه نقطة الإحتدام، يخشى على ذلك الذي في أعماقه من الإحتراق، فيصد الحبيبة عن نفسه، وقاية، أو حفاظا، كأنه يتحكم بتجربة داخلية برقص التخلي عن سيطرته عليها» (الرواية، ص 340). فقد شعر بذلك لأنه لاحظ أن وليد كان يرفض أن تستولي امرأة ما على قلبه استيلاء كاملا. فقد يكون مشغولا بقضية أكبر هي قضية الوطن والإنسان العربي

هكذا نتبين أن هذين الصديقين الزاوين، مثلا، قد حولا حقيقة وليد واخرصا ما بدا لهما صحيحا، وهكذا أيضا نلاحظ أن ما رواه عنه وما رواه عنه بقية الشخوص، قد جاء متشابها فقد احتاروا جميعا في التفسير. ثم أجمعوا على أن سبب ذلك الحقيقي قد يكون وجود شيء رهباني يشع من عيني وليد ويديه وصوته. فهو لا يماثل البشر في كل شيء لذلك لا يستطيع فتح قلبه لأية امرأة. هكذا ظهر وليد في مختلف مراتبها متميزا منهم ممثلا للاستثناء في كل شيء.

وقد استيعب استخدام الرؤية المصاحبة في الرواية اعتماد ضمير المتكلم مفردا وجمعا، فكلما نقلنا شخصية ما حوارا دار بينها وبين وليد أو تحدثت عن حدث جمع بينها وبينه استعملت هذا الضمير.

وقد بدأ الكاتب الرواية بمحاولة استرجاع د. جواد حسني لبعض فترات الماضي التي قضاها مع وليد وذلك قصد التأمل في جوانب من شخصيته. فنقل الأحداث على لسان د. جواد حسني في بداية الرواية مكن هذه الشخصية من تأمل حياة وليد الماضية. يقول الناقد مهدي يونس في شأن هذا التأمل: «ضمير المتكلم يقدم مشروع رواية ولا يقدم رواية، إذ تستحيل الشخصية البيومية المألوفة إلى شخصية مغايرة تكفي بالنظر إلى العالم من دون أن تعاشه. إنها تقدم عالما صامتا خاضعا للتأمل» (15). فقدم معايشة جواد حسني الأحداث التي وقعت لوليد وخاصة الحيرة التي اتانته بعد اختفائه ثم جمع وليد بين المتناقضات في شخصه وتميزه من جميع أصدقائه هو ما دفع جواد إلى تأمل حياته الماضية.

ثم إن هذا التأمل كان قد خول للكاتب استخدام ضمير المتكلم. يقول مهدي يونس إنه من أهم المبررات التي تمكن للكاتب من استخدام الضمير هو الحنين إلى الغائب، «إلى لحظة بعيدة في الزمن الماضي الذي يقتضي من المتكلم عزلة عميقة عن الشخصيات الأخرى ليتمكن من استحضار حالة قديمة وتعميقها أمام القارئ» (16).

هذه الحالة القديمة إذن هي حياة وليد الماضية التي صارت موضوع تفكير أصدقائه. وهي التي دفعت هؤلاء الأصدقاء إلى محاولة البحث عنه مستخدمين في ذلك ضمير المتكلم. أما الحافظ الذي دفعهم إلى ذلك التأمل وذلك البحث فهو غياب وليد عنهم. يقول مهدي يونس: «إن فعلا بقوة الغياب أو الرحيل يبرر استخدام ضمير المتكلم بعد إحداث قطيعة كبيرة مع المألوف، وهو الضمير الذي يلائم تماما الشخصية التي ظلت على قيد الحياة بعد رحيل شخصية أخرى أو غيابها، وكان بين الشخصيتين في ظل حياة الشخصية الراحلة علاقة وطيدة» (17).

هكذا نفهم أن لجوء جبرا إبراهيم جبرا إلى ضمير المتكلم كان مبررا ومقصودا وذلك بالإضافة إلى اعتماده «الرؤية مع» -التي جعلته يستخدم هذا الضمير-.

وأخيرا انجز عن استعماله لهذه الرؤية ظهور الوصف الذاتي بكثافة في الرواية. فبما أن مختلف الشخوص الزواة كانوا يصفون وليدا أثناء حديثهم عنه، أتى وصفهم إياه ذاتيا أي ملونا بأبرزتهم وأبوصافهم هم الشخصية إذ من شأن الأوصاف أن يتقلب إلى موصوف، بدوره (18). ذلك أنه حينما يصف شخصية ما لا بد أن يصف نفسه بما أن الحدث الواحد قد يجمع بينهما معا، يقول صديقه إبراهيم الحاج نوفل محاولا سبر أغوار ذاته: «كان قادرا على بذل الجهد، والتركيز، والحزم، والضحك، والحب، كلها معا، يعمل من أجل نفسه، ومن أجلك في الوقت عينه، ويوحي بطاقة حزينة فيه لا تستنفذ» (الرواية، ص 314). ثم يقول في موضع آخر ملخصا أوصافه الواردة في جميع فصول

الرّواية بصفة مجزأة : «فوليد إنما هو ذلك الفلسطيني الراض، الرائد، الباني الموحّد (إذا كان لأمتي أن تتوحد)، العالم، المهندس، التكنولوجي، المجدّد، المحرك للضمير العربي بعنف، (...) ودوره الأهم هو تغذية الرّوح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرد على السلفية -تحقيقاً للثورة العربية كلها» (الرّواية، ص 322).

هكذا يبدو هذا الرّاي عارفاً بباطن شخصية وليد فهو يحللها كما يحلل ذاته هو. ويقول المؤلف نفسه محللاً لشخصية المناضلين الفلسطينيين، وهو كلام ينطبق على وليد تماماً : «فتحن نجتمع ما بين الصلاة التي لا بد منها لقضيتنا، وبين الحب الذي نعطيه لكل من هو في مستواه» (19). كذلك وصف وليد، فهو يجمع بين الرقة أي رقة المحب وبين الصلاة، أي صلابة المناضل. كما نلاحظ أن هذا الوصف الذي يقوم على الجمع بين المتناقضات قد نطقن له أصدقاء وليد في الرّواية. فهو في نظره جميعاً، خليفاً وخليفاً يجمع بين الصفة ونقيضها. فمن حيث الخلقة يقول ع. د. طارق رؤوف : «(...) غير أن هذه القوة العقلية لم تكن إلا غلافاً لقوة من ضرب آخر تجرّدت في دخليته (...)» (هي) قوته الجنسية» (الرّواية، ص 139). ويقول إبراهيم الحاج نوفل : «لفت نظري شيء ما في مظهره، ترك أثره في نفسي (...) بدأ لي أشبه بالناسك : شيء رهباني فيه يجعله يتعدّد عنك ويقترب منك في آن واحد» (الرّواية، ص 313). ومن الناحية الخلفية يمثّل جمعه بين المتناقضات في محاولة بلوغه عالم الرّوح عبر المادة الحيائية، يقول إبراهيم الحاج نوفل : «(...) أو ما كنت أراه في كتابات وليد في السنين الماضية : مجابهة الإنسان للعالم، على نهجه الخاصّ المجابهة لطلب تأكيد الرؤية الفذة التجلي الميتافيزيقي عبر المادة الحيائية...» (الرّواية، ص 330). فيجد حياة الرّوح التي عاشها وليد في الدير، في إيطاليا، سقط في عالم الجسد، أي عالم الحس وعالم الزمن. وذلك لما بدأ ينظر إلى المترهبات من حوله، ثم

في سعيه إلى الانتقال من امرأة إلى أخرى ومن حب مادي إلى آخر وذلك مع تعلقه بالروحانيات وبالدّين.

هكذا إذن اتّبرى هؤلاء الرّواة يصفون وليد وصفا ذاتياً، أي يصفونه حسب وجهات نظرهم المتشابهة -كما ذكرنا ذلك سابقاً-. تقول الناقدة سيزا قاسم محدّدة الوصف الذاتي موضحة الفرق بينه وبين الوصف الموضوعي : «فأما أن يوصف الشيء وصفا موضوعياً حيث يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له، أو أن ينظر إلى الشيء من حيث وقعه على الناظر أو السامع فيلّون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها. ومن هنا يأتي موقفان متغايران في أسلوب الوصف» (20). ثم تواصل متحدّثة عن الوصف الذاتي : «(...) وتمثّل في مدرسة أصحاب تيار الوعي الذين لم يكونوا ينظرون إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقّي وتلوينها بمزاجه الخاصّ» (21).

من هنا نستنتج أن الوصف الذاتي يعثّ الشخصية للرّواية والواقعة على تأويل أقوال الشخصية الموصوفة ومحاولة فهم تصرفاتها. كما نستنتج أن جبرا إبراهيم جبرا باعتماد هذا النوع من الوصف في روايته قد نحا نحو أصحاب تيار الوعي أي اتّبع تقنية من تقنيات الرّواية الجديدة. ويعتبر الوصف الذاتي أقرب إلى ما يسميه جينات بالمشهد (Scène).

ونلاحظ، أخيراً، أن ما أسند إلى وليد من أوصاف قد جاء مبثوّاً في الرّواية بكاملها ذلك أن كل شخصية روائية كانت قد انشغلت بوصفه حسب معرفتها له وعلاقتها به، من هنا نتبين أن الكاتب كان قد أحكم بناء روايته إحصائياً جيداً إذ لم يكرر حديثه عن أي صفة من صفات وليد وإنما عمد إلى توزيع جملة تلك الأوصاف على الرّواة حتى يذكر كل واحد منهم ما كلف بروايته على لسانه.

هكذا أوكل الكاتب إلى رواته مهمة الوصف

التدريجي، فخالف بذلك الرّوائيين الكلاسيكيين الذين كانوا يستهلون رواياتهم بذكر أهم الأوصاف التي تتصف بها شخصياتهم الرّوائية حتى تكون بيئة في ذهن القارئ منذ البداية. أمّا الرّواية الجديدة، فهي على العكس من ذلك تحمل القارئ مسؤولية جمع ما جاء مشتتا ومتناثرا من أوصاف على مدى الرّواية وذلك حسب انتباهه وقدرته على الربط بين دلالات الخطاب الرّوائي. هكذا يصبح القارئ مشاركا للمؤلف في عمله الإبداعي.

هكذا إذن نتبين أن جبرا وإبراهيم جبرا قد نجح، إلى حد كبير، في تخفيه وراء مجموعة من الرّواة الذين أوهمونا بتساويهم معنا، نحن القراء، في المعرفة، بذلك أصبحت معرفة الكاتب محدودة، فلم يعد ذلك الإله العليم بكل الخفايا وإنما أصبح مع الشخصيات الرّوائية على نفس الدرجة من المعرفة بالأحداث والخفايا لما سيحدث في الرّواية.

2 - علامات حضور الرّوائي في الرّواية :

تمثل أولى وظائف الرّوائي، حسب **إيجاز (22)** في السرد. فهي إذن أولى علامة من علامات حضوره في الرّواية. وقد يتجلى حضوره هنا بصفة علنية وذلك عندما يحاول التدخل بأي شكل من الأشكال. وقد يكون حضوره مضمرًا وخفيًا عندما يسند دوره للشخصيات فتصبح هي الرّواية بدلا عنه.

والسرد إمّا أن يكون باستخدام الضمير الغائب «هو» والذي يكون علامة على وجود الرّوائي خارج الحكاية أو غريب عنها (23) والذي نجده خاصة في الرّواية الكلاسيكية لأنه يعتبر شكلا ساذجا من أشكال السرد. وإمّا أن يقع باعتماد ضمير المتكلم الذي استخدمته الرّواية الجديدة.

عندما عدنا إلى الرّواية موضوع الدراسة لاحظنا أن الكاتب الذي عمل ما في وسعه على التحفي قد ظهر فعلا في نصه الرّوائي وإن كان ذلك باقتضاب شديد. وتعني بذلك ظهوره في عناوين الفصول،

التي استخدم فيها ضمير الغائب. فنحن نقرأ مثلا : «د. جواد حسني يتسلم تركة صعبة»، و«د. جواد حسني يبدأ البحث مستدلا بشيء من منظور كاظم اسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل»... إلخ. ففي هذه المواطن لم يستطع الكاتب إلا أن يستعمل هذا الضمير. لكنه، في ذات الوقت، تمكن من إخراجه من النص الرّوائي فاستخدامه هذا الضمير يدل دلالة واضحة على وجود أباد خفية أي راو خفي، مجهول الاسم والملامح، عكس بقية رواة النص، يخطط للعمل ككل وبينه فصلا فصلا ويحتل، عندئذ، المستوى السردى الأول. أمّا بقية الرّواة فتحتل المستوى الثاني. وبذلك تمثل عناوين الفصول المستوى السردى الأول، أمّا الرّواية ككل فتتمثل المستوى السردى الثاني.

أمّا تخطيط الرّوائي للعمل فيتجلى في تقسيمه المدونة الرّوائية إلى فصول وتوزيعها على الرّواة الذين اختارهم، كما قلنا سابقا، من بين أصدقاء البطل المقربين له وابنه وهو نفسه.

وفيلاحظنا أنّ هذه الفصول قد أتت متفاوتة الطول، فالتوالي لم ينظم الرّوايات على رواته بالعدل وإنما جعل بعض الشخصيات تحصل على نصيب أوفر من غيرها من الرّوايات.

فالدكتور جواد حسني يروي ثلاثة فصول أي ما يفوق تسعين صفحة من الرّواية، أمّا وليد فرغم روايته لثلاثة فصول كذلك فقد قارب عدد الصفحات المستندة إليه ما أسند إلى بقية الرّواة من صفحات والتي تتراوح بين الأربعين والخمسين صفحة، أي بحساب فصل لكل شخصية (عيسى ناصر وطارق رؤوف إبراهيم الحاج نوفل) ما عدا إنه مروان الذي لم يتجاوز حديثه عشر صفحات من الرّواية.

فيما أن الرّوائي كان قد كلف كل شخصية بما ستولى روايته على لسانها كان تصف وليدا من وجهة نظرها وتبين نوع علاقتها به... إلخ فقد تفاوتت هذه الفصول حسب خصوصية العلاقة وتعدد الحكايات التي

روتها من منظورها الخاص -كما قلنا- والذي يبرهن على حريتها واستقلاليتها عن الزاوي الأول، فهي التي ترسم التخطيط الذي ستبني لسرد حكايتها وهي التي تصف وليد كيما شاءت.

غير أننا تبينا أن هؤلاء الزواة قد كانوا من نفس الطبقة المثقفة التي ينتمي إليها وليد. لذلك تشابهت أحاديثهم، فكلهم أصدقاءه- ما عدا ابنه مروان. وكأنهم قد انطلقوا من وجهة نظر واحدة إذ انطوت على الإعجاب بوليد ماديا ومعنويا وعلى الإشادة بتصرفاته وعلى الأسف على عدم تمكنه من بلوغ هدفه بسبب صعبوبة الطريق الذي سلك، وعلى شعورهم بتمييز منهم جميعا بل من الناس كلهم بسبب ذلك الشيء "الرهباني" الذي يشع منه ويسبب جمعه بين المتناقضات. فمثلا لما وصفوه وصفا ماديا بينوا تأثيرهم جميعا بمميزاته. تقول مريم الصغار: "رجل متميز بصوته، بضحكته، على صدغيه وسالفه مازج البياض السوداء، عيناه كعيني النسر في انقاده، وفمه العريض يوحى بالعناد والوقوة والإغراء" (الرواية، ص 322)؛ ويقول إبراهيم الحاج توفل: "لفت نظري شي ما في مظهره، ترك أثره في نفسي، ضجور وجهه، سجة عينيه، طول شعره، من الصعب أن أحدد. بدا لي أشبه بالنساء" (الرواية ص 313). وتنتهي مريم حديثها عنه فتذكر كلمة واحدة، تحاول، من خلالها، أن توجز جملة أوصافه فتقول إنه "غير عادي" (الرواية، ص 348)، وإنه "شيء فذ" (الرواية، ص 349)، وتتساءل إن كان "فلسطينيا نموذجيا" (الرواية، ص 348)، ويقول عنه عيسى ناصر: " (...) حتى في طفولته كنت أشعر أنه يختلف عن الآخرين، برقته، بخفته، بصلاته" (الرواية، ص 100)، ويضيف: "قلت لن أنسى وجه وليد الذي رأيته ذلك اليوم، لأنه هو الوجه الذي حفر في ذهني، حتى هذه الساعة، يتحدثون عن المآسي تتخلل الأفراح، عن الضحك يغالب البكاء، عن النشوة يفتتها الحزن، عن التصميم ولا اليأس ومعجابه الموت مع معاناة الجمال والروعة

- أخلط هذه كلها معا، تتكامل صورة وليد" (الرواية، ص 107). ثم يضيف أخيرا: "لقد أدركت منذ سنين طويلة أنه الاستثناء الذي لا بد منه لكل قاعدة (...)" (الرواية، ص 108).

فهذا الاستثناء الذي يقوم على الجمع بين المتناقضات هو الذي أثر في جميع أصدقائه الزواة فتشابهت رواياتهم عنه. إلى درجة أننا تسامنا: هل ذكر أحدهم صفة واحدة عنه تكشف وجهه السليم؟ عندما عدنا إلى الزواية لدراستها بدقة لاحظنا أن هذه الصفات نادرة جدا وأنها آتت على لسان الشخصيات الثنائي، نذكر مثلا زوجة طارق رؤوف لما إتهمته بإغراء جنان ثم التخلي عنها.

وكان زوجها ينفي عنه ذلك (24). كما تبينا أن مثل هذه الصفات هي سلبية، من ناحية، وإيجابية من ناحية أخرى أي تدل على هجره الحبيبة وعدم وفائه لحبها، من ناحية وتكشف عن المكانة المميزة التي يحظى بها لدى النساء عامة.

ثم من وظائف الزاوي، كذلك، التنسيق بين الفصول والروايات التي ترتب الزواة وترتيب مضامين أقوالهم. يعتبر هذا الترتيب من مشمولات الزاوي الأول. بما أنه يهتم بالجمال السردي التي تمثل عناوين الفصول. فهو إذن يقع في المستوى السردى الأول. أي يقع خارج نطاق الزواة وخارج حدود علمهم.

وكما سعى الزاوي إلى ترتيب الفصول، سعى إلى اختيار فاتحة الزواية وخاتمتها، أي الفصلين الأول والأخير المتميزين. فهو لم يبدأ نصه الزاويي ببدايته أي ببداية الحكاية إلى نهايتها وإنما أثر إبتدائها بخاتمتها ليذكر لنا اختفاء الشخصية الرئيسية أي وليد مسعود عن أهله ثم عاد الزاوي، من جديد، إلى ماضي هذا البطل عبر ومضات ورائية كسرت سير الأحداث التصاعدي على مدى الزواية بكاملها. فجعل كل شخصية راوية تسترجع بعض فترات الماضي التي قضتها مع وليد وذلك قصد تأمل جانب من شخصيته.

الخاتمة : علاقة الراوي بالمروي له :

قد تبين لنا أن الراوي عهد إلى المروي له في إطار العلاقة الرابطة بينهما بالتهوؤ بوظائف متعدّدة، منها تدقيق إطار السرد. فالمكان العام هو بغداد (الرواية، ص 16)، أمّا الأمكنة الخاصّة فهي على تنوعها قليلة جدا (نذكر منها : منزل د. جواد حسني، منزل عامر عبد الحميد، سيارة (وليد) وفي ما يتعلّق بالزمان، فيتفرّع إلى زمن السرد وزمن الأحداث.

زمن السرد هو الحاضر، وقد بدأت به الرواية واختتمت. ويمثل زمن السرد زمن ما بعد اختفاء وليد مسعود. أي الزمن الذي التقى فيه أصدقاء وليد ببعضهم البعض للتحدث في شأنه محاولة منهم معرفة سبب اختفائه وتبيين وجهة سفره المفاجئ.

وقد دام هذا الزمن بضعة أشهر. ذكر الراوي مثلا عبارة: «بعد أكثر من شهرين، مر بنا عامر في إحدى الأماسي وطلب إلي أن أسمعه الشريط» (الرواية، ص 20).

ويذكر على هذا السرد الآتي صيغ المضارع الدال على الحال وظرف للزمان : «الآن» الذي يظهر مثلا في مفتتح الرواية في قول الراوي : «لعل من حفي الآن أن ألجأ إلى عبارة وليد مسعود هذه التي كثيرا ما كررها في أشهره الأخيرة» (الرواية، ص 11)، فقد يكون الراوي قد طابق بين الحدث وسرده ليوهم المروي له بأنّه يتساوى في العلم بالأحداث مع رواته.

ولو قارنا مدة هذا الزمن بمدة زمن الأحداث للاحظنا أنه وجيز، بسبب قلة الأحداث المباشرة وغلبة الاسترجاعات. هكذا كانت الشخصيات الرئيسية قليلة الفعل في الزمن الحاضر. وكذلك الشأن بالنسبة إلى أقوالها سواء كانت الثنائية منها أو الداخلية. إذ لم ينقل الراوي خطاب الشخصية الداخلي فقط بل نقل أيضا خطابها الثنائي أي خطابها المنطوق. هذان الخطابان مهمّان في الرواية لأن الشخصية لا تبنى من خلال أفعالها فقط ولا من خلال أقوال الآخرين عنها فحسب، بل تبنى أيضا من خلال ما تقول. فهي حين تتحدث

أمّا خاتمة الرواية فقد أتت مفتوحة ذلك أن المؤلف لم ينهها بمدنا بالخبر اليقين عن موت وليد أو حياته. وإنما أنهاها بترجيح صديقته وصال أنه لم يمت. وذلك لما أعلمت جواد حسني أن بعض معارف وليد أمثال عيسى ناصر وخالد أبو مطر وأسامة حماد وغيرهم قد استتجروا أنه قد اختفى عن قصد، وذلك ليضلّ ملاحيه لكي يستطيع أن يتحرك بحرية خلف خطوط العدو حتى يتقم لمقتل ابنه مروان (25). لكن ذلك يبقى مجرد تخمين أو اعتقاد.

هكذا أتى الفصل الحادي عشر والأخير متميزا عن كل ما سبقه من فصول إذ تضمن الكثير من التفسيرات والخلاصات لفكر وليد وأفعاله، أي حوى ما جاء مشتتا في الفصول السابقة، كذكر عناوين كتبه وانخراطه في العمل الفدائي وعلاقاته بالنساء ورواياته وتصوّراته... إلخ.

هكذا إذن نتبين أن توزيع الحكايات على الرواية والتنسيق بينها وبناء الرواية ابتداء من فاجئتها إلى نهايتها هو من عمل الراوي الواقعي في المتن الروائي الأول.

لكن ما نستطيع قوله هو أن المؤلف مهما حاول التخفي في عمله الروائي فإنه لم يستطع التخلي عن هذه الوظائف التي ذكرنا، لذلك أخرجها من النص الروائي وجعلها تتصل بالجمال السردية التي تشمل عناوين الفصول. ومن هذا المنطلق نستطيع اعتبارها خارج النص. فهي من شمولات الراوي، من جهة، وواقعة خارج النص، من جهة ثانية.

أمّا فيما عدا ذلك فقد وفق المؤلف في عدم ظهوره في المدونة الروائية سواء كان ذلك بالتعليق على تصرفات الشخص أو أقوالهم أو بتوضيحها وتفسيرها أو بالتدخل لوضع فعل القول في الحوار أمام المقول أو كذلك، بوصف طريقة أدائهم لأقوالهم ووصف نبرات أصواتهم، كل ذلك جعل الرواية موضوع الدراسة تنحو منحى الرواية الجديدة من الناحية التقنية.

الزراوي. أي هو الطرف الثاني في الخطاب، بما أن الخطاب موجه إليه.

أما وظيفته الثالثة فتجلى في تطوير الحكمة القصصية، فيما أن الزراوي كان قد بدأ روايته بخاتمها ثم عاد إلى بدايتها، من ناحية، وبما أن حديثه عن وليد أتى مشتتا على مدى الزاوية بكاملها وموزعا على مختلف الزاوة، من ناحية أخرى، كان على المروي له إعادة ترتيب الأحداث وجمع ذلك المشتت حتى تكتمل صورة وليد في ذهنه هكذا ساهم المروي له في العمل الفني شأن الزاوي.

وأخيرا نتبين وظيفة المروي له الرابعة والأخيرة من خلال اكتشافه للزاوي وحيله، أي اكتشافه لتخفيه وراء الشخصوي، الزاوة، فقد استعان الزاوي الواقع في المستوى السردى الأول في عمله بمجموعة من الشخصيات عوضا عن راو واحد. وما ذلك، في النهاية، إلا حيلة. ذلك أن الاختفاء لا يعني الغياب، فالزاوي، رغم تسريته، حاضر من خلال اختياره لعناوين الفصول التي يخطها خارج النص الزاوي. وهو حاضر، كذلك من خلال شخطيته للعمل الزاوي وبنائه له، ثم هو حاضر، أيضا من خلال توزيعه للمرويات على مجموعة من الزاوة وتنسيقهم بينهم. وبذلك، يكشف المروي له، في النهاية، أن الزاوي قد بذل جهده في التخفي، وأنه قد وفق في ذلك، وأنه لا بد للعمل الزاوي ككل من بان. فليس الزاوي، إذن، غائبا عما يحكي وينقل وليس طرفا محايدا في ما يروى ويصنع. وهو واحد رغم الإيهام بالتعدد، وله بالشخص والشخص والمروي له علاقات تؤكد حضوره وتكشف تنكره.

مباشرة تكشف عما بداخلها، فيسهل على المروي له معرفتها واكتشاف ما تطنه من شعور وأفكار حميمة، كما أن هذان الخطبان يوهمان المروي له بواقعية ما يرويان بما أنهما يتركان الشخصية تتحدث وتفكر مباشرة، أي يجعلان المحاكاة القولية تصل إلى نهايتها إذ يجد المروي له نفسه داخل فكر الشخصية الزاوية ووجدانها. هكذا يختفي الزاوي ويجد المروي له نفسه في علاقة مباشرة مع الشخصية.

أما زمن الأحداث فهو الماضي. ويمثل الزمن الذي كان فيه وليد حيا أي منذ صغره حتى لحظة اختفائه ويحتل مساحة نصية مهمة جدا بالمقارنة مع زمن السرد. فيه تتحرك الشخصيات مع وليد وتتحاور وتكشف مشاعرها.

من خلال هذا الزمن نعرف على الشخص الذين أقاموا علاقات مختلفة مع وليد. إذ تبين لنا أنه لما وصفوا وليد إنما وصفوا أنفسهم في الحقيقة. وعندما تحدثوا عنه تحدثوا عن أنفسهم، هكذا لم ينفرد وليد بالبطولة بل شاركه فيها بقية الشخصوي. كذلك لم يكن هو الموصوف الوحيد في الزاوية بل الزاوي الوحيد بما أنه روى ما كلف بروايته عن بقية الشخصوي في الفصول المخصصة له بل كانوا هم كذلك موصوفين ورواة مثله.

وتتمثل وظيفة المروي له الثانية في تحديد طرفي التلطف. فمن جهة، لنا راوي الأحداث الذي يقع في المستوى السردى الأول والذي يندرج بقية الشخصوي الزاوة تحته. ومن جهة أخرى، لنا المروي له الذي يمثل محطة بين الزاوي والقارئ بما أنه موجود في ذهن

المصدر :

- جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود، ط.م. بيروت/ دار الآداب، 1990

المراجع :

بالعربية

1. الكتب

- قاسم (سيرا) : ساء الزوايا، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ط.ا، بيروت/ لسان دار للتوير
للنضاعة والنشر، 1987

2. الدوريات

- إبراهيم حبرا (حبرا) «الكتابة، ذلك العمل الخلاق المستمر الأثر» أعد الحوار وقدم له عبد الفتاح
اشاوي، حسن محراوي، عبد الحميد عمار، مجلة «الكرمل» (التي يصدرها اتحاد كتاب العرب)، العدد
2، يونيو 1990.

- عاشور (رضوي) : «موقفان وطريقان : الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشائيل والبحث
عن وليد مسعود»، مجلة «الكرمل»، ع.1، شتاء 1991

- بوس (مهدي) : «استخدم صيد التكلم في... انه حبرا»، مجلة «آداب»، العدد الثالث والرابع،
مارس، أبريل، 1995

- بالفرنسية :

1. Les livres :

- Genette (Gérard) . - Figure III, Cécès, Ed. 1996 Juvis

-Nouveau discours du récit, Colloc Poétique, aux Ed. du Seuil, Paris, 1983

2. Les revues :

Communication N° 8, Ed. du Seuil, 1966

*Barthes (R) : « Introduction à l'analyse structurale des récits »

*Todorov (Tzvetan) : « Les catégories du récit littéraire »

- Poétique N°12, Ed. du Seuil, 1972 :

*Philippe Hamon : «Qu'est-ce qu'une description ? »

- Poétique N° 14, Ed. du Seuil 1973

*Gérard Prince : « Introduction à l'étude du narrataire »

- 1) Voir R. Barthes « Introduction à l'analyse structurale des récits » in communication n°8 p.24-25
- 2) Todorov « les catégories du récit littéraire » in communication, n°8, p. 152.
- 3) Voir Gérard Genette Figure III, Cérès, Ed. 1996, Tunis p.p.400-405
- 4) Fig III et Nouveau discours du récit Collee Poétique aux Ed. du Seuil, Paris 1983
- 5) Voir Gérard Genette : Nouveau discours du récit, p. 103.
- 6) Gérard Prince «Introduction à l'étude du narrataire» in Poétique Ed. du Seuil n° 14 1973
- 7) R. Barthes Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication n°8 P18
- 8) أي هو السارد المباشر للأحداث بعد الزاوي، فهو الذي يجمع الأخبار والتفاصيل المتصلة بوجود وليد، بذلك يصبح وسيطاً بين الزاوي وبين الشخصيات والقارئ.
- 9) أما زوجته ريم فلم تكن من الزوجة.
- 10) وقد اعتبر حيات الترد الذي ينتمي إلى المستوى الأول، سرداً من الدرجة الأولى أما الترد الذي ينتمي إلى المستوى الثاني أي الذي يكون على لسان شخصية من شخصيات القصة فقد اعتبره سرداً من الدرجة الثانية
- 11) Gérard genette : Fig : III, p206 .
- 12) رهوى عاشور «موقفان وطريقان» الوقائع الغريبة في احتفاء سعيد أبي الحسنى المتشائل والبحث عن وليد سمود، مجلة الكرمل، ع. 1، شتاء 1981، ص 163.
- 13) «أما الرواية من الخلف»، فهي التي يجمع فيها الزاوي أكثر من الشخصنة ويعتدها القاص التقليدي بصفة عامة، وأما الرواية من الأمام، فهي الرواية الشائعة، وهي التي يعلم فيها الزاوي أقل مما تعلمه الشخصنة مع الإشارة إلى أن الكاتب قد يعتمد رؤيته في عمله الروائي وقد يعتمد جميعاً
- 14) باعتبار أن الزاوي الأول يقع في المستوى الترددي الأول.
- 15) د. مهدي يوسف «استخدام صيغ التكلم في رواية خير»، مجلة الآداب، العدد الثالث والرابع، مارس-أفريل 1993، ص 47/48.
- 16) المرجع السابق، ص 47
- 17) المرجع السابق، ص 47
- 18) ونحن نعلم أنه في «مستقبل الماضي» تكون الشخصنة المبرزة هي ذاتها المبرزة أي تصبح هي الوصفة والموصوفة في ذات الوقت. وقد تحدث «هامون» عن الوظيفة التشهيرية التي تساهم في تمركز الحكاية بتوفير اختبار مباشر حول هذه الشخصنة أو تلك وعادة ما يكون ذلك حول البطل، أنظر :
- Philippe Hamon «Qu'est-ce qu'une description ?» Revue Poétique n° 12 1972 p.484
- 19) جبرا إبراهيم جبرا «الكثافة، ذلك العمل الخلاق المشعر الأثر» أعد الحوار وقدم له عبد القادر الشاوي، حسن محراوي، عبد الحميد عقار، مجلة الكرمل (التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، العدد 2، يونيو 1990، ص 161
- 20) سيرا قاسم : ساء الزواوية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ط 1، بيروت/لبنان، دار التوير للطباعة والنشر، 1985، ص 103
- 21) المرجع السابق، ص 109 .
- 22) Voir G. Genette Fig III p. 400
- 23) ويسميه جيات (Narrateur hétéro-diégétique) أي متعجب عن الحكاية التي يسرد وذلك خلافاً للزاوي المتضمن في الحكاية والذي يمثل شخصية من شخصياتها
- 24) الزواوية، ص. ص. 161-169
- 25) الزواوية، ص. ص. 47-48

الروائي والمؤرخ : شاهدان هل يلتقيان في نماذج تونسية معاصرة ؟

أحمد المحروني / باحث، تونس

خلالها جرجي زيدان (1861 - 1914 م) التاريخ الإسلامي كما شاء وشذنا إليها من البداية إلى النهاية ومن عنوانه إلى آخر بالتشويق عازقا على الوتر الحساس في الإنسان وفي الشباب خاصة، ألا وهو الحب الذي ينشأ ثم تعطله الأحداث الكبرى والمهام البطولية ثم يجتمع شمل درواج عادة، برضى القضاء والقدر، ونلق الأفراس التي تمانع مفتوحة عبر الرواية ومنذ البداية، ولكل عقدة حل، برضى القارئ في الغالب (2)

ومن منا لا يتذكر بعض روايات عبد الحميد جودة السحار (1913 - 1974 م) المهمة بالتاريخ الإسلامي، من الخلفاء الراشدين والصحابة والقادة إلى أمراء الأندلس، إلى آخر أيام العرب فيها، مروراً بأميرة قرطبة، فيها بطولة وحب وتضحية ووفاء، وفيها قوة الإسلام ديناً ودولة، وغرضها التربوي نبيل صريح.

ـ البشير خريّف (3) :

أكثر أعماله تعاملاً مع التاريخ رواية «برق الليل» (4) إذ تعود أحداثها وشخصياتها إلى مرحلة خطيرة عاشتها تونس في 16 م وتحديداً سنة 1535 م في أواخر العهد الحفصي عندما أقدم السلطان الحسن على

في زمن الأسطورة والحكاية الشعبية أو الرواية الشفوية كان الروائي متلبساً بالمؤرخ في شخص الراوي الذي يسرد الأحداث ويزيد عليها من خياله بقدر ثقافته وحالته وجمهوره، وكان الغالب عليه المبالغة والتشويق حتى أنه يروي هو نفسه الحادثة نفسها بروايات مختلفة ولو نسبياً (1). ثم انفصل التاريخ عن الأدب والخيال وأصبح علماً مستقلاً بمناهجه ومصادره فابتعد المؤرخ عن الروائي، وانتهى دور الراوي الذي أدركناه في حلقات الأسواق. هذان شاهدان لا يلتقيان بل يتكاملان. لكل منهما رؤية خاصة وهاجس مختلف بقدر الاختلاف بين الشك واليقين أو بين الحقيقة والخيال. ولكن الحاجة إليهما متأكدة، فأحدهما يوثق الحدث في الزمان والمكان، والآخر يبعث في الحياة ويثبت فيه الشعور، شعوره هو وشعور الشخصية سواء أكانت مؤثرة أم كانت متأثرة. ولهذا يبدأ الروائي عمله عندما يتوقف المؤرخ فيملأ الفراغات ويفتح التصورات، ما وقع منها وما لم يقع وما يمكن أن يقع. وعلى القارئ أن يتفطن إلى لعبة الإيهام الافتراضية فيميز ويفصل ويحقق مستتراً بعقله وثقافته. وهنا تكمن متعة القراءة والإبداع.

من منا لا يتذكر روايات الهلال التي علمنا من

أن يكون في مستوى تلك المسؤولية. ومسؤولية المبدع ليست مثل مسؤولية المؤرخ. فإذا كان هذا الأخير مربوطاً بالأسباب والمسببات وثوابت الأحداث «الجامدة» أحياناً فإن المبدع يتغفل في نواح أخرى بعيدة عن الثوابت والأرقام. وإذا اختلفت هذه النواحي عند المؤرخ فإنتها تختلف كذلك مع الباحث الاجتماعي والنفساني لأنه يبعد عن مجالات «الجمع والطرح» والتحليل والاستنتاج. فهو يقدم المادة الباطنية عن المجتمع الذي يتحدث عنه، يقدمه لا مجرد راء فقط، بل يقدمه كماتش تفاعل مع الحدث وانفعل به...» (8).

كتب رواية «ومن الضحايا» (9) وفاة لصديقه الزيتوني أحمد الأزهر العبيدي الذي قارع المعمر الفرنسي «صافالي» دون التمكن من استرجاع أرض أجداده المفتصة مما تسبب في مرضه وفاته في عصفوان الشباب. وما أكثر مثل هذه الحالة في جهة الشمال الغربي التونسي ! وما أكثر الضحايا، ضحايا المظالم الاستعمارية المستندة إلى التحيل على القانون وجور القضاء وبقلبة الجهل وعواقب التخلف !

كتب رواية «حليمة» (10) لتسجيل بطولة المرأة في نضالها الوطني مساندة لزوجها المقاوم وانتقاماً لوالدها الذي قتله رصاصة المعمر بتهمة قطع ورده من شيعته ! حملت حليمة السلاح للمقاومين، وشاركت في مظاهرة «باب الخضراء» وسقطت فركلت فأجهضت.

وكتب رواية «الثوت المر» (11) لمقاومة المستعمر في تشجيعه على الإدمان على المخدرات. وكانت «جمعية إنقاذ الشباب» أداة لتخليص القرية من تدخين «التكروري» بزعامة عبد الله. وقد انتهى الجهاد الاجتماعي إلى إجتثاث النبتة الملعونة ثم إلى الانخراط في النضال والحصول على الاستقلال ثم إلى زواج عبد الله بعائشة رغم عاهتها وتفاوت مستوييهما الاجتماعي، وأخيراً تحدثت المعجزة فشفى من كساحها عند الولادة. وكأنها البلاد تخلتصت من الاستعمار وولدت من جديد.

التواطؤ مع الإسيبان طمعاً في الاحتفاظ بعرشه متسبباً بسخيائه في حرب تململت فيها البلاد بين الحفصيين والإسيبان والأتراك إلى أن استتب الأمر لهؤلاء، وهم الأفضل في هذا الوضع من الصليبيين(5). في خضم تلك الأحداث أقحم المؤلف شخصية برق الليل التي لا ذكر لها في كتب التاريخ المتعلقة بخير الدين بربروس وبارشار الخامس. ومن خلال قصة طقوله في أدغال إفريقيا وطور عيوديته في تونس وحكاية حبه للحساء ريم وبقيّة أطوار حياته رسم المؤلف صورة العامة بما فيها من نساء وعبيد في تطلّع الجميع للحرية، وهو ما سكنت عنه المصادر التاريخية اللهم أن تكون هناك روايات شفوية تتحدث عن مثل هذا البطل وتتحدث عن كرامات أولياء صالحين وراء هزيمة الإسيبان ممّا وظفته المؤلف إثراء للتاريخ بالخيال فيما سكنت عنه المؤرخون، وبالقسط الأوفر من السرد، ولو على حساب الشخصيات الرسمية. وكأنه بهذا الصنع تجاوز حدود التدوين إلى آفاق التأويل والانعكاس، انعكاس الماضي على الحاضر، أي على زمن الكتابة، وكأنه يقول إن أفضل السبل لتونس بعد الإستقلال الانخراط في مشروع الوحدة الإسلامية وليس الانغماس في أحطّيات الإمبريالية الاستعمارية الغربية (6)

ـ محمد العروسي المطوي (7) :

توافقاً مع بحوثه التاريخية كتب الرواية التاريخية مغلباً عليها الرؤية الاجتماعية، فكان ملتزماً بالتاريخ في أحداثها المؤطرة لسلوك الشخصيات، ومتحرراً في الفراغات التي فسح فيها الحرية لقلمه كي يعايش الناس. أشهر أعماله في هذا الاتجاه وأغلبها ثلاث روايات : ومن الضحايا، حليمة، الثوت المر. وبها كان شاهداً على عصره في فترة عصية من تاريخ تونس المعاصر وهي تناضل رجالاً ونساءً في سبيل الاستقلال.

قال المطوي : «في الجانب الروائي كان الإحساس الوطني هو الدافع الأساس لذلك (أي للإبداع). وإذا كانت مقولة «الكاتب شاهد عصره» فإن الكاتب ينبغي

- محمد بن شعبان (12) :

قصته «ثورة الجبل» أي جبل وسلات مرحلة أولى كان ينوي إكمالها بأخرى لولا حين الأجل، لذا اقتضت على الفترة الواقعة بين سنتي 1705 و1740م. وهي فترة مضطربة من ابتداء حكم الحسينيين إلى تمزق البلاد أثناء الحرب الحسينية الباشية. وكان المؤلف أراد مواصلة مسرحية «مراد الثالث» للحبيب بولعراس حيث تشابه الأحداث مع نهاية المراديين، فمثلما ثار مراد باي على عمه رمضان باي ثار علي باشا على عمه حسين باي. وكان جبل وسلات مناصرا لكل ثائر، دافعا للثمن في نهاية الأمر، إن كانت للأمر نهاية.

ولكتابة هذه الفترة التاريخية رجع المؤلف إلى الكتب الأساسية وتحري الأمانة والدقة، وهو الروائي والمؤرخ مما بما نشر من المقالات في تاريخ مدينته تستور، هذه الوحيد البحث عن الجذور، بما أنه من أحفاد الوسلاتيين المهجرين من وطنهم إلى جوار الأندلسيين وولي الجهات الأخرى سنة 1762 م. ولو أسمعته الحجة لوصل إلى هذا التاريخ مكملا الحلقة المفقودة بين جبل وسلات وتستور ومجيبا عن الأسئلة التي تركها مطروحة في نهاية القصة أو الجزء الأول من الملحمة.

وبما أن أصل الفتنة الحسينية الباشية التي تورط فيها جبل وسلات يتصوّر حول الصراع على العرش والتراجع في الوعد بولاية العهد فقد وجب على المؤلف توظيف الحب والزواج للتشويق خاصة أن عدم إنجاب حسين بن علي من زوجته الأولى وإنجابه من الثانية الجنوة المسلمة كانا وراء الوعد بالخلافة لعلي باشا والإخلاف العثير لغضب ابن الأخ والمشعل لثورته على عمه.

وهكذا تصرّف المؤلف بالخيال فيما تسرّع فيه المؤرخون، أي في قصة الحب والزواج، وتقتد بالمصادر فيما هو أحداث لا مجال فيها للتلاعب تحت أي عنوان حرصا منه على تعليم المعلومة الصحيحة.

وطبعي جدا أن تلقس بين السطور بموقفا للمؤلف، وهو حر فيه، هو موقف التعاطف مع حسين بن علي، والأمر طبعي ما دامت نهايته المؤلمة تدعو الجميع إلى التعاطف معه مع تمجيد إنجازاته، وتدعو الوسلاتيين والمؤلف منهم إلى تعاطف أقوى معه ضد خصمه علي باشا الذي لم يراع العمومة والذي شتمهم.

- محمد المختار جنّات (13) :

يعتينا من قصصه ورواياته موضوع اهتمامنا به عن كتب، وهو الهجرة الأندلسية الأخيرة وتأسيس تستور. ونظرا إلى اهتمامه بالحدث التاريخي فقد تناول في أقصوصة «سبني عشنا بتستور» وفي رواية «عقود تونسية» وتحديدا في القسم الأول من الجزء الأول ففي سرده وحواره غلب الخيال على التاريخ ولعل هذا على رواية شفوية، ربما لقلّة المراجع آنذاك، أي سنة التأليف (1963 م) دون اعتبار فترات المراجعة والتقيح إلى سنة النشر، ناهيك أنه وظّف الأقصوصة الأولى في الرواية الثانية دون تغيير جوهري رغم تقدّم الدراسات والمنشورات في تاريخ الموريسكيين بتونس بصفة خاصة. واستنادا إلى ما بلغه من العلم في ذلك الزمن - معلما بتستور من 1956 إلى 1969 - فقد وقع في مفارقة تاريخية بتقديم الهجرة الأندلسية الأخيرة من عهد عثمان داي إلى العهد الحفصي والحال أنه يتحدث عن تستور التي تأسست على أيدي مهاجري سنة 1609 م، كما أنه أقحمها في أحداث الاحتلال الإسباني، في حين أن البلدة في ذلك الوقت لا وجود لها عدا آثار العهد القديم، كما أنه - مرة أخرى - اعتبر أهاليها من الموريسكيين نصاري والحال أنهم مسلمون وإن نظّاهوا بالتصنّر خوفا على أرواحهم من تنكيل دواوين التفتيش إلى حين طردهم. أمّا رواية «خروقة» مستقرهم الرقّي قبل تستور فتدل على تعلّقهم بالحرية أكثر ممّا تفيد المؤرخ، وهذا ما يبيّنه في عدة منشورات.

– عبد الواحد براهم (14) :

ونعود إلى نفس الموضوع هذه المرة لكن بالتركيز على الشخصية التاريخية، وذلك مع عبد الواحد براهم الذي يعرف أندلسي بنزرت مسقط رأسه ثم أصبح يعرف أندلسي تستور وغيرها من القرى التي أسسوها في هجرتهم الأخيرة، في أوائل القرن السابع عشر.

ألّف في الموضوع روايتين متواصلتين، هما «قبة آخر الزمان» (15) و«تغريبة أحمد الحجري» (16). وأحمد الحجري بطل الرواية الثانية هو عم بدر الدين أو بادرو بطل الرواية الأولى، وهو مربيّه وكافله بعد تهجير الإسيبان لوالديه اللذين انتهى بهما المطاف العسير إلى تونس. وقد تمكن بدر الدين من العثور عليهما ثم على عمّه الذي هاجر بدوره في ظروف أخرى. وهنا خلط المؤلف بين زمتين : تاريخ حملة الأسطول الإسباني على تونس وتاريخ الهجرة الأندلسية الأخيرة، فكم عاش بدر الدين وكم عاش أحمد الحجري ليكون كل منهما على امتداد أكثر من قرن في إسبانيا ثم في تونس مع أحداث الصراع بين الإسيبان والأفراجه ثم مع عثمان داي مستقبلي المهاجرين وسيدي أبي القيث الفشتاش مضيقهم ؟ لقد هان التاريخ على من قصد أقيم الإنسانية التي تنصهر مهما طالّت الصراعات، وإتاما أغلبية للحوار بين الحضارات والتسامح والتعاون بين الشعوب. ذلك أنّ المؤلف قصد بروايته الأولى مدينة ياسمين الحمامات وجازّتها (17).

أمّا في الرواية الثانية فقد كان المؤلف أحرص على التوثيق مستفيدا من المراجع التي جمعها وطالعها وأثبتها في آخر الكتاب بما أنه أمام سيرة ذاتية لأحمد الحجري مستوحاة من كتابه «ناصر الدين على القوم الكافرين» المطبوع (18).

رافق المؤلف بطله عبر المواقع والمعالم التي بدا فيها الأثر الأندلسي في جولة في تونس العاصمة، في حومة الأندلس وزقاق الأندلس وجامع سبحان الله والمدرسة الأندلسية، وجامع يوسف داي والمدرسة اليوسيفية

والأسواق، ثم في رحلة إلى قرنيالية وبلتي وتركبي ونيانو وسليمان وزعوان وطبرية وتستور مسك الختام.

وكان وصفه للمعمارة كإطار للأحداث دقيقا اعتمادا على مشاهداته مع شيء من خياله ومعبّرا عن حب كبير للمدينة العتيقة كفضاء للقيم الروحية والإنسانية في زمن أضّر بالهوية (19).

في «تغريبة أحمد الحجري» أكثر من «قبة آخر الزمان» نجد المؤلف مؤرخا يقدم درسا تطبيقيّا ممتعا في التاريخ، لا عيب فيه سوى أنه وصف الأماكن من خلال صورتها اليوم، وهي غير صورتها زمن الحجري منذ أربعة قرون. ولكنّ هذا الفارق لا يسيء كثيرا إلى التاريخ ما دامت الرواية قد أرست جسرا للتواصل بينها وبينه (20).

– علي الحوسي (21) :

بحكم اختصاصه في التاريخ وتدرّسه لهذه المادة وحرصه على تقديم أبطال تونس بأسلوب يحث الناشئة على اكتشافهم والاعتزاز بهم والفخر بالوطن الذي أحبهم والالتفات لهم في فيهم بدل النجوم المستوردة وتلقّ قلمه لسيطير السير الذاتية لسلسلة منهم بعنوان «أبطال بلاد» شملت أمّد بن القرات والمعزّ لدين الله الفاطمي والمستنصر بالله الحفصي وعلّيسة وحنبعل وعقبة بن نافع وابن خلدون وغير الدين التونسي والطاهر المحذّاد (22).

وكان فيها جميعا حريصا على احترام الحقيقة التاريخية كما توقّرت في المصادر والمراجع وإن التبت أحيانا بالأساطير كما هو الحال بالنسبة إلى علّيسة. كما كان إبداعه في التجسيد الروائي وروح مسرحية لمواقف سردية أو حوارية معلومة، اقتبسها من التاريخ وأثراها وأحيائها بالأدب، دون تصرّف في الأحداث الرئيسية، ويتجاوز الوقائع والتفاصيل المملّعة كما هو الحال بالنسبة إلى شخصية متقلّبة كابين خلدون. وكلّ ذلك محافظة منه على الهدف التربوي وطبيعي أن تكون لغته أدبية مستساغة وأسلوبه

ومن تفاصيل الحدث الثاني أصداء المظاهرة في الصحافة والإذاعة البريطانية والتكليف بالمتهمين المذكورين بأسمائهم والطواف بهم في الأنهج في حالة يرى لها مع المزيد من الاعتقالات وتفتيش الوعي في صفوف التلاميذ خاصة إثر اغتيال فرحات حشاد. والمقصود من كل هذا أن مدينة المؤلف لم تكن منزلة على هامش التاريخ وأنه كان مشاركاً في الأحداث بقدر ما، في انتظار ما يوضحه الجزء الثاني المتناظر من هذه السيرة الجماعية.

- الناصر التومي (24) :

له تجارب متعددة في مزج التاريخ بالأسطورة بطريقة ميّزت أدبه السردي. ففي رواية «يايالي القمر والرماد» على سبيل المثال زواج بين التاريخ والأسطورة وزاد عليهما هامشاً من الخيال والتصريف. ذلك أنه جعل تاريخ ميلاد عائشة - إحدى الشخصيات الرئيسة - يتزامن مع حوادث 9 أبريل 1938 ومع ظروف الحرب العالمية الثانية لكان الفضل فعل أسطوري يقاوم الأسطورة القوية حيناً قديراً. وهل ثمة سلاح أقوى من الأسطورة لمواجهة القدر. ولكن أسطورة البطلة أقرب إلى التصوف الشعبي - أي الطرقي - والمتشبع منها إلى الأسطورة المثالية، أسطورة بجماليون اليونانية الباعثة للحياة من الموت والجماد تمثيلاً للروح الجديدة التي انبثقت في نفوس التونسيين رجالاً ونساءً في الواقع التاريخي المعروف (25).

لقد بدت عائشة مستنسخة من عائشة العنوبية عندما أصبحت تتكهن بالغيب (ص 148) وخاصة عندما اختار لها الكاتب نهاية صوفية فجعلها تحفي مع البرق في آخر الرواية (ص 174). وبالتامل تعامل الكاتب مع الشيخ خليفة فجعله ضحية قضية شرف وقيم، مقتولا برصاص الجنود الألمان الذين جلبتهم الحرب العالمية الثانية إلى البلاد مع الإيطاليين، وقد مات منهم خمسة في خمسة أيام بأسلوب أسطورة أهل الكهف من حيث تعاقبهم العنوبي، والغريب أن الكاتب نقل لنا أقاويل

مشوّفاً. غير أن طريقته في رسم تلك الشخصيات وتبني أحوالها وأفعالها وأقوالها تكاد تكون واحدة، متبوعة نفس التخطيط الذي فرضه التسلسل الزمني من الولادة إلى الوفاة، وبنزعة تمجيدية تهمل العيوب والأخطاء. وبذلك حول التاريخ من أحداث إلى شخصيات وطور الرواية التاريخية إلى سيرة ذاتية. وهذا شكل مبسط ومختصر من طريقة جرجي زيدان في رواياته التاريخية الطويلة.

وليس وحده الذي اختار تأليف القصص المدرسية للياقمين بأسماء الأعلام، فمثله ألف رشيد الذواوي ضمن سلسلة «عظما بلادي»، وكذلك ألف محمد بوزينة ضمن سلسلة «مشاهير التونسيين» متوسعا إلى الشخصيات الفنية... إلخ.

كان هذا تياراً مغرباً لجلب الاستقلال المؤصل للمهرية من خلال التاريخ بحثاً وتأليفاً وتدريساً وتوظيفاً في الإبداع الأدبي وفي الفنون الأخرى، من رسم ونحت ومسرح وسينما.

- محمد علي الكوكي (23) :

في سيرته الروائية «سوق العين» استعرض بالاحتماد على ذاكرة الطفولة أحداث الحرب العالمية الثانية في بلدته تبرسق (ص 45 - 51) ووصف مظاهرة الوطنيين الرافضين لسياسة فوازار، ذات خميس من شهر ماي لسنة 1951 (ص 127 - 133)، فكان ملتزماً بالتفاصيل التي مشه منها بعض الأذى، إلا أنه غيب اعتقال بعض الدستوريين بقيادة زعيمهم في سجن تبرسق.

من تفاصيل الحدث الأول مشاهد الجلاء والدمار، ومواقف بعض السكان المذكورين بأسمائهم، ومنهم عثمان خال المؤلف، والأماكن التي تضررت أو التي لجأ إليها الأهالي. ومن أطرفها، رغم المأساة، قصيدة من الشعر الملحن تعبر عن موقف اليهود المتصرين للحلفاء مقابل الرد عليهم من جهة العرب المساندين للمحمور. هذه الأغنية تدون لأول مرة.

الناس، ومنها أنّ بعضهم اعتبر أنّ روح الشيخ خليفة هي التي طاردتهم وأزهقت أرواحهم (ص 170). وأضافوا أن تلك الروح نفسها هي التي طردت الألمان والطيّان فغادروا البلاد (ص 171). وقد برّز الكاتب الاستعانة بالأسطورة في تفسير التاريخ فقال: «إنّ جانباً صغيراً داخل العقل يبقى ليكون قاعدة للأقاعدة، ويستقبل عبر السنين الأساطير والصواب والخطأ والافتراضات والتناقضات والاستثناءات. وفي هذا المكان تتحرك إفرافات بمجرد فقدان العقل لهدوئه ورضائته ويصبح المنهج غير قابل للنقاش، فيه من الشكوك ما يزعج كائنات تترى في عرش العقل قروناً». (ص 163 - 164).

ولعلّ تلك النهاية الأسطورية التي أوداها الكاتب للشيخ خليفة تمجيد لمشاركته في حوادث 9 أبريل 1938 وفي ظروف الحرب العالمية الثانية. ومن وجهة نظره صوّر الكاتب تلك الأحداث وتبع المظاهرات المتطلّعة من الحلفاوين أو من رجة الغنم مطالبة بـ «لما تونس»، وخضعها بالقسط الأوفر من السرد والحوار القصصيين على امتداد ثماني عشرة صفحة (ص 106 - 122) ثم استأنفها في صفحة أخرى (ص 127) ليربط الصلة بين الشيخ خليفة وبين الشباب محمد العزيز الذي فقد بصره ثمناً لنضاله (ص 129). هكذا دبت في النفوس روح جديدة من الوعي عبّر عنها عبد العزيز بقوله: «اليوم فقط تحقّقنا أنّ شعبنا قادر على المقاومة متى دُعي إلى ذلك» (ص 122). في هذا المستوى نفهم رمزية التقابل في العنوان بين القمر والرماد.

وفي رواية «رجل الأعاصير» كناية عن علوان جابر المنسي المخرج النفزي وابن المناضل في معركة بنزرت يعبر المؤلف من خلال موقف هذه الشخصية الرئيسية عن موقفه الشخصي المخالف للرأي العام في الموضوع الذي أصبح أشبه بأسطورة من أساطير الزعيم بورقية. وبكل جرأة طعن المؤلف في التاريخ وانتهى إلى نتيجة أنّه كان يمكن تجنّب المواجهة وذلك بعد مراجعة دقيقة للخطب والوثائق وتصريحات قادة فرنسا قبل اندلاعها (ص 45). لقد طلبت منه اللجنة الممثلة لعدة وزارات

طمس التاريخ وتجاهل الحلقات المفقودة والشكوك التي لا تخدم الزعيم، بل حسبه في إطار صورته، ولم تترك له الاختيار. ولكن ضمير علوان ووفاءه للفنّ والصدق والمبادئ التي رسّنها فيه والده المناضل أبّت إلا أنّ يعبر عمّا حرّ في نفسه، وهو «أنّ يُعزّر بعشرات الآلاف من المواطنين العزّل لمجابهة ترسانة من الأسلحة الفتاكّة» (ص 46). ومرة أخرى يجد علوان نفسه في مواجهة أطراف تريد تزيف التاريخ بإشراف اللوبي الصهيوني العالمي سواء فيما تعلق بشريط حول حرب الأيام الستة (ص 138 - 140) أو فيما تعلق بشريط حول حرب ماسينس حليف روما، ضدّ سيفاكس نصير قرطاج (ص 140 - 143). هاهو يقول: «أنّ الألوان أن يقف النظام في وجه كلّ من يحاول إهانة هذا الشعب. قبلالأمس حرقوا التاريخ، واليوم يمتصّون ثروتنا، وغداً يتالون من رموزنا الدينية والتاريخية» (ص 140 - 141). هكذا يتصدّى المؤلف عمر مواقف البطل لكلّ من يرضى بالتفريط في الوطن وثرواته وتاريخه وثقافته وهويته إرضاء للغرب المتفطرس المهيمن، والعبارة له (ص 143). ومرة أخرى يقف المؤلف وقفة رجل الأعاصير في وجه من يصنعون الأساطير ويروّجون الخرافات لتبرير وجودهم فيما ليس لهم فيه حقّ سواء في القدس أو أيّ أرض مغتصبة.

ما أشبه منصور بالمؤلف في جمع شتات سيرة علوان، هذا العظيم الغريب! (نهاية الرواية، ص 166) فهي سيرة ورواية وشهادة للتاريخ على ما أهمله المؤرّخون المتحاذرون. وكان علوان جابر المنسي متعلّياً بمبادئ الحرية والكرامة والصدق، جابراً للحقّ والتاريخ، منسياً لدى فاقدّي الضمير والطامعين.

مسيرة الناصر التومي الروائية مواكبة لتاريخ تونس المعاصر وشهادة عليه، من «ليالي القمر والرماد» حول حوادث 9 أبريل 1938 إلى «الرسم على الماء» حول الاستقلال وإعلان الجمهورية وقضية الأزهر الشرايطي إلى «رجل الأعاصير» المتعلقة بفشل التجربة الاشتراكية في الستينات من القرن الماضي إلى «الزيف» المتعلقة بأحداث 26 جانفي 1980.

– حسنين بن عمو (26) :

وكان لابد للروايات من أبطال شرفاء ومن فتيات جميلات من هنا وهناك، من البندقية أو من باب الفلّة.

لقد وجد حسنين بن عمو في خضمّ القرنين 15 و16 م من تاريخ تونس مادة لا تنضب لبرنامجه الروائي الطويل. وكان في تعامله مع الوقائع والشخصيات في ظروفها وتحولاتها الاجتماعية المتأثرة بالمواقف السياسية أمينا للحقيقة التاريخية، التي تظلّ نسبيّة خاصة في الفترة المعنيّة، رغم الحلقة العرامية التي نسجها حياله، بناءً على تصوّر موافق للواقع، حتى لا تتحوّل الرواية إلى درس جاف في مادة التاريخ. وبذلك حقق المؤلف تكاملا بين الحياة السياسية التي رسمتها الشخصيات التاريخية وبين الحياة الاجتماعية التي كشفت عنها الشخصيات الخيالية. وفي إطارهما عبّر – بطريقة مباشرة أو ضمنية – عن رأيه في الماضي، ومن خلاله عن رأيه في الحاضر، بروح وطنية، حتى لا يكرر الخطأ المبرّر بأنّ التاريخ يعيد نفسه.

خاتمة :

لقد تعاطف الرسّام مع التاريخ فوسم بدقة المعارك والأحداث والشخصيات والمعالم حتى غدت صوراً وثائقية في كتب التاريخ، وتعامل المسرح مع التاريخ قديمه وحديثه، فأولى بالروائيين وخاصة منهم النازعين نزعتي التاريخية والواقعية أن يتواصلوا مع التاريخ في مصادرهم ومراجعهم ليرسموا صورة دقيقة لتاريخهم ولواقعهم – الذي سيتحوّل إلى تاريخ – لجيل الغد وللآخر عن طريق الترجمة، صورة تصلح للمؤرّخ ولأستاذ التاريخ ولكتاب السيناريو والمخرج وتبعث في الكتاب الروائي روحاً جديدة مفاعلة مع الآداب والفنون والحوامل المستحدثة تحرره من قيد الرفوف بالمقبلين على شرائه من كل فنّ وعلم.

هذا المطلوب كحدّ أدنى من الانضباط والانزمام لأجل المصالحة بين الروائي والمؤرّخ لا يتعارض مع مبدأ الحرية، حقّ كل مبدع، حرية التصرف في المظهر

مثل المحترّ جثثات يمكن اعتبار حسنين بن عمو القبط الثاني لكتّاب الرواية التاريخية اعتباراً لعدد إصداراته. والملاحظ من خلال العناوين إيرازها لمكان جرت فيه الأحداث أو لشخصيّة تمحورت حولها الأحداث. ومهما كان العنوان فالزمن الخارجي الذي تعلّقت به الأحداث في رواياته كافّة يرجع إلى العهد الحفصي لقد خصص إحداها وعنوانها «العروب الخالد» لشخصية ابن خلدون بمناسبة الاحتفال بذكره سنة 2006 بعد مرور ستة قرون على وفاته سنة 1406 م. وبالتالي لم يخرج عن تلك الفترة التي تخصص فيها روايات – اقتداءً بالشير خريف – كمن رام المشاركة برأي في التاريخ فيما لم يتعمق فيه المتخصصون. ويقطع النظر عن رأيه فإن ما أضفاه على التاريخ من خياله دعم الفن السردى وساعد على التشويق للقراءة وساهم في تبسيط التاريخ ونشره لدى الشباب على طريقة جرجي زيدان في ربط الأحداث التاريخية بالعلاقات الغرامية.

تعلّقت رواية «باب العلوّج» بمهمّة الشاهد [أي] فارس عبد العزيز وابنه محمد المنصور من 1541م إلى 1443 م، قبل ظهور الصراع على السلطة وإن بدأت بوادره تظهر. ولكن الغالب على العلاقات المتوسطة للسلطنة الحفصية كان التعاون والتسامح.

وتعلّقت رواية «رحمان» بالصراع بين القوتين العظيمين في البحر الأبيض المتوسط – وهما الأتراك والإسبان – لما يقارب القرن، بدءاً من سنة 1530 م. وجاءت رواية «باب الفلّة» مكملّة للمرحلة النهائية من ذلك الصراع، من 1568 م إلى 1574 م. وتاريخ السلطان الحسن الحفصي وأبنائه معروف في المصادر وفي إحدى مسرحيات عزّ الدين المدني بما يدلّ على مبلغ خطورة الوضع. لقد احتفى أواخر أمراء بني حفص بشارل الخامس لأجل العرش فنتسبوا في الاحتلال الإسباني لتونس. والعبرة المستمدّة من التاريخ واضحة لمن عاش الاستعمار الفرنسي وتتطلع للاستقلال وللنظام الجمهوري بديلاً للملوكة الأثمة.

دون الحوهر، وحرية الزيادة في التفاصيل المهمة وفي المسكوت عنه، وحرية التعبير عن موقف مبني على أساس تاريخي صحيح لا على الأوهام والخيال بتعلّة الحرية المطلقة والابتكار كما اتفق وصولاً إلى المفارقة التاريخية

(Anachronisme) المشوّعة للصورة والصوت والراجعة بالملامة علينا، كتبنا ونقّاداً، لمجنا عن التواصل مع أنفسنا، تاريخاً وحاضراً، ومع غيرنا على الضفاف الأخرى لبحر الحوار الثقافي الذي نأمل (27).

دون الحوهر، وحرية الزيادة في التفاصيل المهمة وفي المسكوت عنه، وحرية التعبير عن موقف مبني على أساس تاريخي صحيح لا على الأوهام والخيال بتعلّة الحرية المطلقة والابتكار كما اتفق وصولاً إلى المفارقة التاريخية

المصادر والمراجع

- (1) «العروسي (أ)» أهميّة الروايات الشعبيّة في إثراء تاريخ تستور - في الحياة الثقافية، ع 80 - 81، ص 1945، ص 147 - 151 وفي : تستور / وثائق ودراسات، ميدياكوم، تونس 1999، ص 68 - 75، بين التاريخ والأسطورة في دراسات في الآثار والثقافت والتاريخ تكريماً لسيماص مصطفى رئيس، المعهد الوطني للتراث، تونس 2001، ص 31 - 37 وفي : الشمال الغربي التونسي / فصول ومراجع، دار سحر للنشر، تونس 2006، ص 34 - 40 من أساطير المائات التوتسية. - في : مجلة «الحياة الثقافية» (تحت الطبع) HOPKINS (N S) Notes sur l'histoire de Testour - in Rev d'Hist Maghr n° 9 1977, P 294 313
- (2) المهدي (نور الدين) - الرواية والتاريخ مدح حرّحي ريدان ومحب محفوظ - شهادة الكفاءة في البحث، كلية الآداب بطنجة، بتدريج 1992 (رسم - مرفوعة)، «كوي (موسم)» إرواؤه «ساريجية بين حرّحي ريدان ومحمد العروسي المطوي». - في : مجلة «قصص» - 14، جويلية - سبتمبر 1996، ص 101 - 106
- (3) ولد بطنجة في 1/10/1917 وبني بوس في 18/2/1963 اشتمل في سجن مدة الحرب ثم في التعليم منذ 1947 ثم في الإدارة في الدولة من حكومة «لا» ثم «مصر» - بوق (موسم) - «اشتركة للتوسبة» لتوزيع، تونس 1961، «دولة في عرش» (رواية) - دار النشر «سحر» تونس 1999، مشتمل على (قصص) - د ت ن، تونس 1999، «دولة» - دار النشر «سحر» تونس 1999، «الفكر» (1959)، «ملأ» (رواية عرصة) - بيت الحكمة، طابغ تونس 1992 (عقش وتبديده فوزي الزمرلي) وجمع أعماقه الكاملة وحققها ودرّجها فوزي الزمرلي - «اشتركة» (موسم) بوس 2004 - 2007 - انظر عنه «عري (محمد فريد) حول «إفلاس» أو في مشاكل الفصّة في مجلة «الفكر»، ماي 1959، ص 40 - 41، «نكار (توفيق) : معنى الحرية في أدب البشير غريغ» - في : مجلة «الفكر»، ماي 1992، ص 17 - 21، «محفوظ (محمد) تراجم المؤلفين التونسيين» - دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986، ص 211 - 216، «الزمرلي (ف) الكتلة القصصية عبد البشير حرتف - الدار العربية للكتاب، تونس / ليبيا 1989
- (4) ط. دار الجنوب، تونس 2000 (تقديم فوزي الزمرلي)، وفي الأعمال الكاملة.
- (5) تفاصيل الأحداث في. عبد الوهاب (ح ح) - خلاصة تاريخ تونس تحت ح الساحلي، دار الجنوب، تونس 2001، ص 106 - 110.
- (6) مقدمة «برق الليل»، ط. دار الجنوب، ص 22 - 23.
- (7) ولد بالمطوية في 19/1/1920 وتوفي بتونس في 7/7/2005 اشتمل في التعليم الريتوي من 1948 إلى 1956 وألحق بالسلوك الدبلوماسي إلى سنة 1964 وانتخب رئيساً لاتحاد الكتاب التونسيين ثم أميناً عاماً لاتحاد أدباء العرب وهو الرئيس المؤسس لنادي الفصّة ومجلة «قصص» من أكتوبر 1966 إلى وفاته كتب القصة والرواية والمقالة والشعر واهتم بأدب الأطفال وسحق التراث والبحث في التاريخ والأدب انظر عنه الملف الخاص بمجلة «المسار» ع 12، جوان 1992، عجب (بوراوي) : محمد العروسي المطوي أحد أعلام الفكر والأدب والسياسة في القرن العشرين، - في : مجلة «قصص»، ع 133، جويلية - سبتمبر 2006، ص 7 - 19، المطوي (محمد الهادي) الرّؤية النقدية عند محمد العروسي المطوي. - دار

العرب الإسلامي، بيروت 1995، جماعي : محمد العروسي المطوي (دراسات وشهادات). - دار الغرب الإسلامي، بيروت 1992.

(8) من حدث مع عمر بن سالم في مجلة «المسار»، جوان 1992، استعمل أحمد نحو في البعد الصليبي في روايات محمد العروسي المطوي - في : مجلة «قصص»، جويلية - سبتمبر 2003، ص 107 - 114.

(9) ط. 1 / دار المغرب العربي، سلسلة كتاب البيت، تونس 1956، ط 2 / تونس 1981.

(10) ط. 1 / دار بوسلامة، تونس 1964.

(11) ط. 1 / الدار التونسية للنشر، تونس 1967.

(12) مولود بشتور في 4 / 1 / 1929 ومنوع بالكرم في 22 / 11 / 2004. من رجال التعليم بتونس وليبيا عزب قصصا وأب أخرى، منها «فتاة سيطة» و«ثورة الحبل» (تونس 1993، تقديم أ. الحمريني) انظر عنه الحمريني (أ) محمد بن شعاع أدبا - في : المجلة الصادقية، ع 41، أبريل 2006، ص 29 - 31.

(13) مولود بفتحة في 13 / 4 / 1930، من رجال التعليم والثقافة. له : أرجوان، نوافذ الرسم، العرجة من الثقب، سطوح العسيل، قديل باب منارة وقصص للأطفال. أما أقصوصة «مسي عشتا بتستور» فقد نشرها في نشرة مهرجان المثلث سنة 1969، ص 30 - 42 وأعاد نشرها في مجموعة «قتل باب منارة» - سراسر، تونس 1991، ص 161 - 205. تصرف بعنوان «مجان تستور» وأما «عقود توبسة» فكانت مرفوعة بعنوان «طرانك الساب» وهي حويلات قصصية عددها 120 من سنة 1953 إلى سنة 1974 في عدة أجزاء وأقسام أولها «سبحة الباي» (1953 - 1980 م) وتلقت الأول من هذا الجزء الأول بعنوان «عهد الأمان» (1954 - 1957 م) وقد أصدره على مئذته (تونس 2007 في 444 صفحة متنوعة بالهوامش).

وموضوع «عشما» أي الهجرة الأسيرة الأخيرة «بأس نسو» في المصنفات 18 - 22 بالنسبة إلى المطبع المتفرقة لدينا، أي ما يوافق المصنفات 16 - 10. وألده أحمد ي. يصعب من هذه الحويلات العجيبة التي أقدم المؤلف على نشرها على حصة الخاص بعد أن تراجع في سراسر عن طبعها حسب سابق علما وإشارته في كتابه «بلاد باحة» - م. بحر بوس 2007، ص 142. لها منظر عجيبة (بوروي) محمد المختار جنت أحد مؤسلي لرواية «رواية التاريخية والأقصورة الاجتماعية» - في مجلة «قصص»، ع 154، أكتوبر - ديسمبر 2005، ص 6 - 7. لمحات عبر (عبد القادر) محمد المختار جنت / محمد المسح - في : مجلة «قصص»، أكتوبر 2003، ص 63 - 66.

(14) مولود سرتز في 1911، اشعل في التعليم والثقافة والنشر له : طلال على الأرض، مريعت بلاستيك، علية أسطورة قوطاج، حت الرمن المحبون، قة أحر الزمان، بحر هادئ، سماء روقا، تغرية أحمد الحجري.

(15) المدينة للنشر، تونس 2003.

(16) دار الجمل، ألمانيا 2006.

(17) الحمريني (أ) : التاريخ في رواية «قصة آخر الزمان» لعبد الواحد براهيم. - في : الحياة الثقافية، ع 156، جوان 2004، ص 143 - 145.

(18) ط. الدار البيضاء 1987، مطبعة 1997.

(19) الحمريني (أ) : المواقف والمعالم في الرواية التونسية / عبد الواحد براهيم أموزجا. - في : الحياة الثقافية، ع 166، جوان 2005، ص 33 - 44.

(20) الحمريني (أ) : بلاد باحة. - دار سحر، تونس 2007، ص 104 من فصل تستور بأقلام روائية، ص 101 - 111 (مقارنة بين عبد الواحد براهيم ومحمد المختار جنت).

(21) ولد سومرداس (ولاية المهدية) في 25 / 10 / 1947 وتوفي بوس في 8 / 6 / 2003. منحصّل على شهادة التحصيل من جامع الزيتونة سنة 1958 وعلى الإجازة في التاريخ والجغرافيا سنة 1962. باشر التدريس ثم كلف بالإدارة من سنة 1969 إلى سنة 1997 تاريخ تقاعده. اهتم بالتاريخ انطلاقا من اختصاصه فيما كتب من المقالات والمسرحيات والقصص القصيرة وخاصة منها الموجهة للشباب ضمن سلسلة أعمال بلادي. له

- ملاحظات للرسم الآتي (قصص) - د. ن. تونس 1985، حقائق العمر (قصص) - دار شوقي، تونس 2002، إلى أن تشرق الشمس (قصص) - دار شوقي، تونس 2005
- (22) أسد بن القرات. - ط. 1 / الدار التونسية للنشر، تونس 1969، ط. 2 / دار شوقي للنشر، تونس 1997، ط. 4 / نفس الناشر، 2001، في 255 صفحة.
- المعز لدين الله الفاطمي. - ط. 1 / د. ت. ن. تونس 1970، ط. 2 / دار شوقي، تونس 1999، ط. 4 / نفس الناشر، 2001، في 72 ص.
- المستنصر بالله الحفصي. - ط. 1 / الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1972، ط. 2 / دار شوقي، تونس 1999، ط. 4 / نفس الناشر، 2001، في 55 ص.
- عيسى تاج قرطاج. - ط. 1 / دار شوقي، تونس 1997، ط. 4 / نفس الناشر، 2000، في 48 ص.
- جنبل صفر قرطاج. - ط. 1 / دار شوقي، تونس 1998، ط. 5 / نفس الناشر، 2002، في 71 ص.
- عقبة بن نافع. - ط. 1 / دار شوقي، تونس 1999، في 54 ص.
- عبد الرحمان بن جلدون. - ط. 1 / دار شوقي، تونس 1999، ط. 2 / نفس الناشر، 2000، في 70 ص.
- حبر الدين التونسي أبو الهيثم. - ط. 1 / دار شوقي، تونس 2000، ط. 2 / نفس الناشر، 2001، في 79 ص.
- الطاهر الحفاد. - ط. 1 / دار شوقي، تونس 2003، في 56 ص.
- (23) مولود تشرقي في 1999، أسد بن عمر، كتابي ومدير معهد متقاعد له سوق العين (سيرة روائية). - تونس 2004 (تقديم أ. الحيدوي)
- (24) مولود مصفاقي في 1994، موطظ ومحو نادي الفقه واسره تحرير مجلة قصص. له من المجموعات القصصية كشيء يشبه - الأحلام، تونس 1982 - (الكتاب) نمد هويتها - دار سحر، تونس 1995، الألقعة المحزنة - مبراس، تونس 1997 - كتابات من زمن لأسطورة - دار سحر، تونس 1998، حدثت ذات ليلة - دار سحر، تونس 1999، ومن إلى ويايات سالي القمر والرماد. - الأحلام، تونس 1996، (قصة) بحارته غني بيهون بحدته تونس سنة 1997، (الكتاب) الحصر - دار سحر، تونس 1999 (قائمة بحارته من شغل لآلحاد أكتبات الموسس سنة 1997) - (الكتاب) الرسم على الماء - دار سحر، تونس 2004 (قصة) بحارته استديريه بكونمار لحيي سنة 2001، - (الكتاب) - دار سحر، تونس 2007، (الكتاب) الأعاصير. - دار سحر، تونس 2003، ومن الدراسات - مطارحات أدبية. - منشورات نادي الفقه، تونس 1999.
- (25) لوريشي (هيام) التاريخ والأسطورة في رواية «ليالي القمر والرماد» لناصر التومي. - في الملحق الثقافي لجريدة الحرية 9/10/2008، ص 7
- (26) مولود بدار شحات المهري في 1943/4/5 وموطظ بالوزارة الأولى له من «الروايات المملوك - تونس 1986، باب العلوج - تونس 1986، الموريسكية - تونس 1989، الأدلسية - تونس 1990، رحمانة. - تونس 2001، باب القلعة. - تونس 2005، الغروب الخالد. - تونس 2007
- (27) من أقدم ما كتب في موضوع الرواية التاريخية في تونس. الكعك (عثمان) الرواية التاريخية وأثرها في مستقبل أدبنا. - في : جريدة «الزمان» 12/13/1983، ص 4.
- ومن أحدث ما كتب مؤ (أحمد) المقارنة التوسية لكتابة الرواية التاريخية في : مجلة «قصص»، ع 14، جمعي - مارس 2009، ص 45 - 46 وقد اطلعنا عليه بعد إتمام عمل وتقديمه للنشر، دون استعادة
- LUKACS (Georges) Le roman historique - Paris 1937 -

قراءة في كتاب : «الرواية العربية ورهان التجديد» (*) للدكتور محمد برادة

محمد سيف الإسلام بوفلاقة / جامعي الجزائر

تهتم بوسميولوجيا الأدب والفن في الحقل الأكاديمي، والثقافي، ولا سيما فيما يتعلق بالإنتاج، والاستهلاك، وتقديم نسب، وإحصائيات عن عدد المتلقين، والقراء، وكذلك عن الموضوعات التي تحظى بالاهتمام، والرواج، وتثير الجدل، فقدم وجود هذه الدراسات يقود الباحث إلى نزعة انتقائية، ويفتح المجال لإثارة جملة من الأسئلة الانتقائية، التي قد تذهب إلى المبالغة والتضخيم في حجم ودور الإنتاج الفكري، والإبداع، أو تنزع نحو التقليل، وذلك ارتكازاً إلى مقاييس مضنية، وغير واضحة المعالم، ويذكر الدكتور برادة أنها غالباً ما يكون وراءها مقارنات غير مبررة مع إنتاجات عالمية.

والجانب الآخر الذي يذكره الدكتور محمد برادة تريد أسئلة تكون صادرة عن افتراضية شبه مسلم بها، ترى أن الوظيفة التي ينهض بها الإبداع، والأدب، والفكر بصفة عامة هي التعبير عن قضايا، وتحولات المجتمع العربي في جميع المجالات، وهذا الطرح التقليدي يؤدي إلى ضياع المفاهيم والمصطلحات، مما ينجم عنه اللجوء إلى تقديرات وتخمينات انتقائية.

يشير المؤلف إلى أن غرضه من هذا التحليل ليس تقديم إجابات، أو تصويب الانتطاعات المنتشرة، وإنما هدفه السعي إلى إعادة صوغ إشكالية حجم الإبداع،

يعتبر الدكتور محمد برادة من الأسماء الروائية، والنقدية المؤثرة بشكل بارز في المشهد الأدبي العربي، فهو واحد من الباحثين المتميزين الذين جمعوا بين الإبداع الأدبي، والبحث الأكاديمي، والترجمة، أثنى المشهد الثقافي العربي بغزارة إنتاجه، وتعدد اهتماماته في مجالات شتى من بينها: البحث التحليلي، ومنهج التدريس، وقضايا النقد الحديث، إضافة إلى اشتغاله بقضايا الرواية العربية، والمنهج النقدي الحديث، وكتابته للقصص القصيرة، والرواية.

من خلال كتاب «الرواية العربية ورهان التجديد» يقدم الدكتور محمد برادة مجموعة من الرؤى، والأفكار الجادة، والمتميزة التي تهدف إلى استقراء واقع الرواية العربية، واستشراف آفاقها المستقبلية، وتعقب رهانات التغيير في تقنيات السردية، وطرائق بنائها، وموضوعاتها.

نحو إعادة صوغ الإشكالية :

يستهل الدكتور محمد برادة كتابه بمدخل متميز تحت عنوان: «الفورة والتراجع في الإبداع العربي الحديث: نحو إعادة صوغ الإشكالية»، قدم فيه رؤية تحليلية معمقة تتصل بإشكالية حجم الإبداع، وعلاقته بأسئلة المجتمعات العربية، حيث يشير إلى عدم توفر تخصصات

وعلاقته بأسئلة المجتمعات العربية، وذلك حتى يتم تأطير هذا الموضوع، وتفكيك الأحكام شبه الجاهزة التي تظهر كلما طرحت معضلة الأيداع للنقاش.

ولتحليل هذه القضية ركز المؤلف على ثلاث قضايا رئيسية هي:

- كيف نقيس الانخفاض والقوة.
- الأيداع والتعبير عن المجتمع.
- إعادة صوغ الإشكالية.

ينطلق الدكتور محمد براءة عند مناقشته للقضية الأولى من سؤال عام، وهو: هل انخفضت قوة الأيداع العربي في مجال الفكر بشكل عام، والأيداع بشكل خاص؟

ولتوضيح هذه المسألة استحضر لحظات بارزة في مسار الفكر والأيداع خلال الستينيات، والسبعينيات من القرن الماضي، وأشار إلى ثلاث منارات جاذبة في تلك الفترة كانت لها أصداء واسعة في الحقل الفكري، والأيداعي العربي هي الماركسية، ووجودية سارتر، وكتاب: «مذبذب الأرض» لفرانز فانون الذي أثار الجدل بالثورة الجزائرية، وكشف عن تفكير جديد.

وقد عرفت الفترة الممتدة ما بين 1950 و1970م تنامياً في حجم الإنتاج الفكري، والأيداعي، واقرن التلقي بخطاب نقدي واسع، كما توطدت الصلة بين الهم الأدبي، والاهتمامات السياسية، في حين أن إنتاجات ما بعد سنة 1967م، بلووت عدة تحولات، وتغيرات في المسار الأيداعي، والفكري، وفي العلاقات بين الثقافي والسياسي، كما أن هناك لحظات أخرى لقوة الأيداع العربي منذ الثمانينيات ظهرت في دفع إنتاج روايات الشباب، وقصيدة النثر، وكتابات المرأة الحريثة وغيرها.

عند معالجة المؤلف لقضية الأيداع والتعبير عن المجتمع العربي لفت الانتباه إلى غياب إحصائيات تفيد القارئ، وتجعله يكون فكرة عن الطريقة التي يتم بها تلقي مختلف أشكال الأيداع، وما يمكن الاعتماد عليه هي القراءات النقدية التي تقدم ردود فعل عما

أثاره الأيداع لدى المطلقي العربي الممارس لنقد الأدب، والفنون، ويعرض المؤلف رؤية الفكر الدكتور عبد الله العروي، على اعتبار أنه قدم انتقاداً هاماً للإبداع العربي المعاصر انطلاقاً من تصور فلسفي نقدي متكامل، وذلك في كتابه: «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» الذي صدر سنة 1967م، رأى فيه أن قصور التعبير الأدبي بعيداً عن الشعر ناتج عن غياب وعي نقدي للأشكال التعبيرية الجديدة، ويرى المؤلف أن الأيداع العربي خلال الأربعين سنة المنصرمة تجرد أكثر في المجتمع المدني، وذلك على اعتبار أنه يعبر عن النزعة التحررية الانتقادية، كما أنه يوصل صوت الذات المتمردة، ويكشف النقاب عن تناقضات السلطة، ويذهب المؤلف إلى أن منجزات الأيداع الأدبي تسجل تحولاً نوعياً على مستويين:

- الحرص على توفير عناصر شكلية وفنية تحقق خصوصية الخطاب الأدبي، وتمييزه عن الخطاب البلاغي المتشعب المستخدم في غسل الأدمغة، وتسطيع العقول.

- ارتداد مجالات، وقضايا كانت شبه محرمة، وإعادة طرحها في عالم شعري، وتخيلي، وسردية تبعث وهياً نقدية عجيبة وجريئة

وبالتالي فإن الأيداع العربي يندرج في إطار عوامل فاعلة تسعى إلى مجاوزة الوعي القائم، وتعويضه بوعي يمكن يوجد في قوى المجتمع المدني، وطلائمه المختلفة.

وقد رأى المؤلف عند معالجته للقضية الثالثة أن الإشكالية في العالم العربي مزدوجة الحدين، حالة الداعي، والتدهور السياسي والاجتماعي، وحالة توغل العالم في أزمة اقتصاد، وقيم وثقافة، وهذا ما يقتضي وجود حركة اجتماعية تاريخية تقوم بقلب تربة المجتمعات العربية، وتبني مشروعاً للمستقبل يحرر المواطن، ويحمي حقوقه، ويؤمله لمجابهة الغد.

الرواية والكتابة : إعادة تحديد وتمييز:

سعى المؤلف إلى إعادة تحديد، وتمييز مفهوم الكتابة، وذلك حتى يتسنى له تجلية العلاقة بين الرواية والكتابة،

وقد قدم في محاولته هذه مجموعة من الرؤى المتميزة، وقام بتقسيم موضوع «الرواية والكتابة» إلى ثلاثة عناصر رئيسية هي:

- مفهوم الكتابة وأجرائته في هذا السياق، فالكتابة هي مجال فيه يتجلى وعي الكاتب بمختلف الأجناس الأدبية، وكذلك بوظيفة اللغة والشكل في نثره، وتعبير المقاييس الجمالية، وهي أقرب ما تكون إلى استراتيجية الكاتب في اتخاذ موقفه من عصره، ومجتمعهم عن طريق تأويل القيم من زاوية تُزاور بين توضع الذات، وتذويت المجتمع بين التمثل الواعي، ومكونات اللاوعي.

وبالنسبة لاستقلالية النص الروائي وتذويت الكتابة، فالقيمة الرئيسة للرواية العربية تتمثل في ربط كتابة الرواية بإسماح صوت الفرد العربي، وهذا ما يُطلق عليه اسم: «تذويت الكتابة»، ويشير المؤلف إلى أن صوت الفرد العربي ظل لأمد طويل غائب، ومضيق في نيب اللغة الرسمية المتخشبة، والخطاب الإجماعي، بيد أن الأدب العربي الحديث هو الذي أفتح لمر العجوة إلى الساحة من بوابة الرمز.

وفي النقطة الأخيرة التي عنوانها: «الكتابة والانتماء إلى الفضاء الأدبي العالمي»، رأى أنه على الرغم من الشروط الموضوعية التي تعرقل ارتباط الرواية العربية إلى الفضاء العالمي، إلا أن استحضاره، وذكره أضحت ضرورة ملحة بفرض تعميق العلاقة بجمالية الرواية، وفكرها في سياق عربي تحفه الكثير من المخاطر.

وفي ختام ماقشته لقضية إعادة تحديد وتميز الرواية، والكتابة قدم الدكتور محمد براءة مجموعة من الملاحظات الهامة التي استخلصها، ومن أبرزها أن الرواية العربية استطاعت أن تحقق تراكمًا تطوريًا «على منجزات نصية تحتفل بالكتابة، وتشتمل على مقومات جمالية ودلالية ترتقي إلى مستوى انفضاض الأدبي العالمي».

- في المقابل، هناك منافسة قوية للرواية الاستساخية المسيرة لذوق الباحثين عن التسلية، والترفيه، تسندھا

سوق الثقافة الربحية، سواء في الفضاء العربي أو على مستوى العالم، ولذلك فإن مواجهة هذا النوع من الرواية تقتضي شحذ الفكر النقدي والجمالي لدعم الرواية القائمة على كتابة التحويل والتجريب.

- يكتب الروائي العربي اليوم من داخل مجتمع يكف عن التدرج نحو الانحدار والانغلاق، محاصراً بأنظمة لا ديمقراطية، ومن ثم فإن كتابته تنكسي قوة رمزية باتجاه مقاومة شروط اليأس، وتُسعف على صوغ أسئلة جذرية بحثاً عن مستقبل.

- لا يمكن إتخاذ الخصوصية تعلّة للإعراض عن التطلع إلى معانقة الفضاء الأدبي العالمي الذي ينجز صوغاً جمالياً لازمة الفرد والمجتمع والحضارة، ويبلور قيماً تناهض الاستلاب، ومنطق الاستهلاك والفرجة. ذلك أن جنس الرواية يتدرج في ميراث جميع الثقافات، ويتغذى من إضافات مختلف الروائيين على اختلاف العصور، ومن دون تمييز (ص: 40 وما بعدها).

عن التجديد الروائي :

التزم المؤلف برؤية تحليلية شاملة ومعقدة لإشكالية التجديد، والتجديد الروائي، حيث تتبع أسئلة الكتابة الروائية بعد سنة 1967م، فهذه السنة تعتبر تكريماً لانشقاق الرواية العربية عن الخطاب القديم، واللغة المتخشبة، وبعد أن ناقش في مدخل دراسته مصطلح الرواية الجديدة، والتجريب، والتجديد، قدم مجموعة من الأفكار المتميزة عن المكونات الشكلية، والدلالية المهجنة، ويذكر الباحث أن للشكل أهمية في ضبط دلالة النص، وضبط لعبة الإضمار، والتعميم، وكذلك في استدراج القارئ إلى الاقتراب من دلالات معنية، وقد توقف المؤلف مع أربعة مكونات رئيسة هي: تخطيط الشكل والكتابة في صوغها الأدني، وتهجين اللغة، ونقد المحرمات: الجنس والدين والسياسة، وتذويت الكتابة.

وبالنسبة للمعرفة في الرواية الجديدة، فلا ريب في أن كل رواية تركز على معرفة معنية، وهي المصدر الذي يحدد

خلفية النص، ومقاصده، وعلاقته بصوغ الرؤية للعالم، كما أن المعارف التي تغلفها الرواية تتسم بالتنوع، وتوزع بين مجالات متعددة، وقد استطاعت الرواية العربية على مدى مائة عام من عمرها أن تقدم معرفة لها خصوصيتها سواء فيما يتعلق بتكون المجتمعات العربية الحديثة، وتفاعلها مع الأحداث السياسية والاجتماعية، إضافة لما يندرج في إطار انتقاد المواقف والمعتقدات المتحرقة.

وما تتميز به المعرفة التي تحملها الرواية، وتختلف به عن سواها من المعارف المتداولة أنها تقوم بربط المعرفة بالتخييل، والوصف، والسرد، كما تعيد تشخيصها، وذلك من خلال مناخات، وفضاءات تضفي النسيبة والحيوية على المعرفة المؤطرة لمسار السرد الروائي.

أما الرواية الجديدة المكتوبة خلال العقدين الأخيرين، فمجالها المعرفي يتعلق بإبراز التصنيفات الاجتماعية التي نجمت عن اتساع المدن، وظهور القومى والعشائيات في التخطيط الحضري، وهذا ما تجلّى في عدد لا يلبس به من النصوص الجديدة، وظهرت فيها مشاهد استحضرت البؤس، والعنف عند فئات واسعة من الناس المهشمين الذي انقطعوا في انتمائهم إلى مجتمعاتهم، وهي لا عذب إلى تقديم حلول للمعضلات المستعصية التي تستوجبها، وإنما تهتم بصوغ أسئلة جديدة، وجريئة استناداً إلى توليف فضاءات الهامش، وصراعات المواطن ضد السلطة، ومن بين النماذج التي ذكرها المؤلف عن هذه الروايات التي تحمل معرفة نوعية تسعف على القومى في المناهات المجتمعية والفردية، رواية تغريد البجعة لكاوي سعيد، ودع عنك لومي، خليل صويلح، وطقش شتي اسمه عنتر، لمحمد توفيق، وفافصل للدهشة، لمحمد الفخراني.

يشير المؤلف عند حديثه عن تجدد الرواية، وتجليات القطيعة إلى أن التجديد أو التجدد في المجال الأدبي لا يفترض حصول قطيعة تامة بين النصوص التي كونت الذخيرة المتحققة عبر العصور، وإنما التجدد يقع عن طريق استحضار تبادل التأثير، وردود الفعل، وكذلك عن طريق افتراض انتقالات، وارتدادات، وتحول القضايا من المركز إلى الهامش، والعكس بالعكس، كما أن

التجدد لا يمكن أن يعلن عن نفسه إلا في إطار النسيبة، وبيروز زوليا على حساب أخرى، والتجدد لا بد أن يلتبس في البدء بـ استراتيجية الكتابة، وفي تفاعلها مع الحياة المجتمعية، وفي طموحات الذات من أجل التحرر من الإرغامات، والقطيعة الكاشفة لهذا التجدد تظهر بشكل أساس في اللغة، والشكل، ونوعية التخييل، وفي مختلف مكونات النص التي يعتمد عليها الروائي ليتعد عن الأشكال التي تستوعب التحولات العميقة المتصلة بإدراك العالم، وذلك بهدف إيجاد عناصر قادرة على تمثيل مستجدات الحياة، وحيروية العلاقات.

لم يكتب المؤلف بتقديم رؤية نظرية، وحسب، بل إنه قدم مجموعة من القراءات لنصوص روائية ظهرت في العقدين الأخيرين، ورصد في قراءاته: السرد، والثيمة، والشكل، واللغة، والتخييل، وكما وصف قراءته فهي قراءة بانورامية تركز على عناصر شكلية، وأخرى دلالية، يدّ أنها تسمح بالوقوف على المؤلف، والمختلف في نماذج روائية جديدة أثارت انتباه القراء النقدية، وهي: كلنا بعد هذه القدرات عن الحب، العذبة شيلي، ودع عنك لومي، خليل صويلح، وفيلسوف الكرنينة لوجدي الأحمد، وإلحاح آدم، لمحمد علاء الدين، ودمتاسية الحياة، لياسر عبد اللطيف، وأصل الهوى، لحزامي حبيب، كما أشار المؤلف إلى بعض الروايات الأخرى التي توفرت على خصائص تشابه مع هذه الروايات.

في تقييم الرواية :

يتساءل الباحث عن كيفية إعادة تحديد مقاييس، أو تصورات جمالية لتقييم الرواية، والتمييز بين نماذج مختلفة، وذلك دون اللجوء إلى الإقصاء، أو الأحكام المسبقة؟

ويرى بأن هذا السؤال هو أول سؤال يواجهه الناقد في ضوء الكثير من التحولات التي عرفتها الرواية إنتاجاً، واستهلاكاً، والدافع إلى الانطلاق من هذا السؤال أن نقد الرواية العربية كثيراً ما تغاضى عن بعض الإنتاج الروائي على اعتبار أنه سطحي، أو أنه يتقصّد دغدغة

النقاد. بينما المطروح في مسألة التقييم هو تحديد مقاييس، وتصور لهما كفاية نظرية تسمح بالتعميم، والتعرف على القيم الفنية والروائية التي تميز رواية عن أخرى استناداً إلى مفاهيم تأخذ في الاعتبار التراث الروائي الإنساني، وقيمه الكونية في ترابط مع خصوصية أسئلة الرواية العربية وسياقاتها المتبدلة (ص 109).

ولا ريب في أن تقييم الرواية يندو مفتوحاً على جميع الابتكارات، ومفتوحاً للتجدد الذي يفرضه السياق، وكذلك التفاعل مع مختلف منجزات الرواية العالمية التي تسعى إلى استيعاب الفضاءات والتجارب غير المسبوقة، وبناءً على هذا ترتبط مقاييس التقييم بمقاصد استراتيجية، وجمالية وهي التي يصدر عنها الروائي، وخلص المؤلف في ختام بحثه عن تقييم الرواية إلى أن استبدال سيورة التقييم بالقيمة الثابتة يمنح تصوراً أوسع ودائرة أكبر لاختيار المقاييس، وكذلك انسجامها مع مستجدات النصوص الروائية، وبذلك يمكن أخذ تاريخ منجز الرواية العالمية في الاعتبار إضافة إلى مراعاة النسبية في التقييم، وبذلك يمكن التقاط المتجدد، وتجنب المقاييس التي تسجن التقييم في عبء الهوة، بلقترصة، ومن المفيد أن يفتح نقد الرواية على وجود الرواية العربية تكون أكثر رواجاً، وذات مستوى نوعي لدى الروائيين الشباب الذين هم في موضع، وسياق معرفي، وتواصل يسمح لهم بالجمع بين القرالية الواسعة، والجودة الفنية، والمعق الدلالي.

قراءة في نصوص جديدة :

قدم الدكتور محمد براءة مجموعة من القراءات في نصوص روائية متميزة، بدءاً من رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» التي قرأها مركزاً على عنصرين: طرائق السرد، وشمولية التيمات التي يلامسها الكاتب، ففي دراسته لطرائق السرد ذكر بأن ما استرعى انتباهه أن تضيق الأصوات الساردة، وتجرى المحكيات، والأحداث ساعداً في تحمين أسئلة تمتد في تاريخ سابق، كما أتاح ربط الماضي بالحاضر، وذلك حتى يظل هناك تفاعل واستمرار بين عناصر مؤثرة في مصير الأشخاص، وفي

عواطف القراء، ويذهب إلى أن هذه الثغرة في جدار النقد العربي، تعود إلى عدم الاهتمام بسوسيولوجية الأدب، ولا بالدراسات الميدانية التي تتعرف على نوعية القراء، وأذواقهم، وانتماءاتهم الاجتماعية، ومستوياتهم المعرفية، والجمالية التي توجّه قراءاتهم، وكذلك فالتقد لم يركز اهتمامه على أنماط من الرواية تحظى نسبياً بإقبال الجمهور كالرواية البوليسية، والخيال العلمي، وروايات التشويق، وعلى الرغم من الضخامة الفنية التي قد يتسم بها هذا النوع من الروايات، إلا أنها قد تدل على خريطة أدق لنوعية تأثير الرواية، ومدى حجمها في سوق الكتاب، وكذلك تبرز اتجاهات القراء وتوجهاتهم

تقوم رؤية الدكتور محمد براءة في مسألة تحديد مقاييس تقييم الرواية على أنها تستلحي استحضار نماذج روائية عربية مختلفة مطروحة في السوق، وتنطوي على دلالة اجتماعية وفنية تستحق التحليل، كما أن تحديد المقاييس يفترض الأخذ في الاعتبار برونزحوامل جديدة في التعبير التواصلية والفني تكون لها تأثيرات جاذبة لدى الجمهور المثقف، وقد عرف الحقل الأدبي منذ عقدين ظاهرة الكتاب الأكثر مبيعا، والرواية الأكثر رواجاً، وفي نظر المؤلف أن مسألة «رواية الأكثر مبيعا، وما يلحقها من خصوصيات، وجدالاً لظهور جوانب من أزمة تقييم الرواية، وتؤكد على ضرورة إعادة النظر في مسألة التقييم، في إطار التحول الواقع في شروط «الانتاج، والكتابة، والتلقي، وفي هذا الشأن عرض المؤلف رؤية الناقد الدكتور جابر عصفور التي اقترح فيها مجموعة من المقاييس لتمييز الرواية الجيدة عن سواها، وهي أن يكون لها متحن خاص يؤثر على تميز الكاتب في ممارسته لكتابة الرواية، وأن يحمل للمثقف بصمة خاصة في إطار التيار الذي ينتمي إليه، إضافة إلى أن تمت الرواية الرغبة في إعادة قراءتها، وأن يمتلك الشكل الروائي مرونة كبيرة تسمح أن يستوعب كل الأساليب، وقد أوضح نظرتي للمقاييس المقترحة من قبل الدكتور جابر عصفور، بقوله «أجد أن هذه المقاييس التي يقترحها جابر عصفور إنما تكسب قدرتها على الإقناع من التماذج الروائية التي يختارها، ويحللها وفق هذه الصفات التي لها طابع يتصل أكثر بالذوق الشخصي وثقافة

صياغة إشكاليات لأسمت المكونات التاريخية على المدى البعيد، وتخطت الظرفي العابر.

وبالنسبة لشمولية النص، فالرواية تؤثر على البعد الشمولي لموضوعها، بدءاً من البنية السردية، والحيكة الواصلية بين محكيات النص، ومن خلال مختلف الثيمات ذات الأبعاد الفكرية، والوجودية برز الطابع الشمولي لموسم الهجرة إلى الشمال، مما جعل منها محفلاً روائياً امتزج فيه الحياتي بالتأملي.

وفي قراءته لرواية: «القوس والفراشة» لمحمد الأشعري، تحت عنوان: «من التاريخ إلى الحب، ومن الإخفاق إلى مسألة الذات» رأى بأنها قدمت صورة موققة عن حضور المرأة، وواجهت مشكلاتها بشجاعة، وأبرزت جزءاً من المعادلة الصحية التي ترى في الرواية فضاءً للتمتع، والمعرفة، وكذلك من حيث تقديمها عناصر ومحكيات، تسمح بقراءة ملامح من الواقع التشابك الذي يحتاج إلى التخيل، واللغة النافذة، وهذا ما تمكن من تحقيقه محمد الأشعري بحسه الموهب، وقدرته على التحليل، والرصد، وملاحقة مختلف التحولات المتتالية.

وعن رواية «دموع» باخوس «المحمد» أسطوره ذكر المؤلف بأن صاحبها يمين في التجريب، وتوليف شكل يتضمن رواية داخل رواية، وإلى جانب نزعتها التجريبية تنسم بتعدد الأصوات، ومستويات اللغة، وهناك تجاور بين سجل أسطوري شعري، وآخر سياسي تاريخي، إلى جانب سجل تأملي عن الكتابة، وفلسفة الرواية.

أما رواية «استديو بيروت» لهالة كوثاني فميزتها أنها كتبت تجربة استمرار الحرب برؤية نفوس لها حساسية رقيقة، مكتبتها من النقاط اليومية، وكذلك مزج المعاش بالتخيل، والتعلق بالحياة على الرغم من الرعب الذي يتهدها، وعلى الرغم من أن النص يبي على تعدد الأصوات فلا وجود لتضاريس لافتة بين مستويات لغة الشخصيات وقاموسها،

وخلص المؤلف إلى أن هالة كوثاني قدمت للقارئ نصاً يُزاوج بين التمتع والتحليل، ويبرز ملامح منسية من لبنان الذي يعيش دوماً في حالة ترقب، وتوجس، دون الاستعانة عن متابعة العيش، وابتداع قصص الحب والهيام.

وقدمت سامية عيسى في روايتها «حليب الثين» نصاً لافتاً للفظ، من جانب قدرتها على السرد، ولغتها المعبرة وجراتها وروايتها مؤشر على الانتقال من مرحلة رواية الأمثلة الثورية إلى مرحلة رصد الواقع الفلسطيني الراهن الذي يشوبه الكثير من الالتباس، والتدخل، والاختلاط في القيم.

ورأى أن رواية «أن ترى الآن» لمتنصر الففاش تعتبر نموذجاً جيداً بخصوص توليف الحوار، والمحادثة الفرعية، وذلك في إطار يختلف عن البناء الروائي التقليدي، وأهميتها تظهر في مد جسور قوية بين الفعل والكلام، والاستطاع وتتميز بمحاولتها كتابة الذاكرة كتابةً تتباعد عن المحاكاة الاستنساخية التقليدية، وتنعو كذلك نحو المزج بين الواقعي، والتخييلي، والمعاش الخارجي بحركات النفس الداخلية.

ويلاحظ المؤلف كتابه بترجمة مجموعة من النصوص عن الرواية تحت عنوان: «كتبوا عن الرواية».

وما يمكن قوله في الختام إن كتاب: «الرواية العربية وروان التجديد» هو عبارة عن معالجة متميزة لإشكالية التجديد في الرواية العربية، وذلك باعتبارها قضية رئيسة، وجديرة بالبحث والتفتيش كونها ضرورية لفهم واقع، وحاضر، ومستقبل الرواية العربية، وكذلك فهي لم تحظ باهتمام كبير من لدن مختلف الباحثين، والدارسين.

فكتاب الدكتور محمد براءة يعد استجابة موفقة، ومتميزة لمتطلبات المكتبة العربية، ولحاجة الباحث العربي، والقارئ الذي هو بحاجة ماسة لتقديم رؤى، وأفكار معمقة عن رهانات التجديد في الرواية العربية.

(*) د محمد براءة «الرواية العربية وروان التجديد، منشورات كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، مايو، 2011 م

الهنوع التّشكيليّة تؤرّخ للثّورة التّونسيّة...

ARCHIVE

<http://Archive.org/details/>

أمال قوبعة
باحثة تونس



120 x 180 نصية لهدى غربال المهير «contre poids»

أعمال متنوعة برؤى جديدة :

عاش بلدنا وشعبنا منذ سنة، أحداث ثورة تعدّ الأولى على مستوى الوطن العربي، ثورة شبيهة بفيلم خيالي حاول العديد تأويلها وتفسيرها وقراءتها من عدة جوانب إلا أننا لا نجد تفسيراً غير القول إنّ الله جلّ جلاله شاء فكان الانتقام من الظلم والظفیان في ظرف أيام. تأثرنا بهذه الأحداث أيّما تأثر فطفت هذه التأثيرات من نجوى النفس إلى مسرح الحركة والجسد واللسان، عبر كل بطريقته وتكلّم كل بأسلوبه وتوسّل كل واحد فينا وسيلة ولغة تعبّر عمّا يختلج في خاطره. وإن بدت كل الوسائل واللغات مجدية فلغة الفن التشكيلي من بين

اللغات الشاهدة بامتياز على تاريخ الشعوب وحضاراتها وثوراتها منذ قديم الزمن منذ العصر الفرعوني والأغريقي... حيث صور الإنسان البدائي أنشطته وممارسته وكل مسيرته على جدران المعابد والصخور، فباتت راسخة في الأذهان وشاهدة على تطور البشرية وتحول مدارات اهتمامه وفق التغيرات الطارئة على حياته الاجتماعية والفكرية والثقافية. وبذلك يمكن القول أنّ الفن من بين أبرز العناصر المؤسسة لثقافة المجتمع وهو ما أكدته آن أرون بقولها «أنّ الجدل حول الثقافة يلتزم الأخذ منذ البداية بظاهرة الفن لأنّ الأعمال الفنية هي الأشياء الثقافية بامتياز ولذا فالفن والثقافة وثيقا الارتباط... والتميز بينهما ليس بالشيء المهم».

والشكل المتجدد من خلال التوظيفات الطارئة على مستوى العناصر التشكيلية شكلياً وتركيبياً وضوئياً. اقتراحات فنية تحاول استنطاق الشكل والخط كمواد إبداعية تلد من رحم المعجانات اللونية كالأكريليك أو الأكوارل في مجال الرسم أو غيرها من المواد المعدنية أو نسيجية توظف تشكيميا لتحوّل «ما هو مرئي» مرثياً على حد عبارة بول كلي بغاية تأريخ الثورة التونسية عبر مساحة فنية متجددة المظهر، بعد أن كان الفن خاصة على فترات طويلة مضطهداً ومستعمراً إيديولوجياً كغيره من الميادين تحت وطأة النظام السابق لتطفي عليه الألوان البنفسجية التي أصبحت ترمز إلى الظلم والاستبداد في حين أنّ الفن قوامه التحرر من كل قيد. هذا الاستبداد الذي تسرّب إلى مؤسساتنا ومعاهدنا

وبذلك فالفن شأنه شأن الأدب في الثقافتين تحت دائرة الثقافة واتفاقيتهما على غاية الاتصال والتواصل ومبدأ البحث لرسالة جوهرها الإنسان وبالتالي كلاهما في حاجة إلى قراءة وتأويل كأفعال تثبت فعل التلقي وتدعم جسور التواصل بين المبدع والقارئ بين الفعل والمفعول من أجله.

هذا ما يمكن أن تفسره لنا الأعمال التشكيلية التي حاولت من خلال وسائطها التقنية المختلفة تبليغه على مدار هذه السنة من قبل عديد الفنانين الذين حاولوا تأريخ الثورة التونسية من موقعهم كفنانين وكشهود عيان على هذه الأحداث. وبالرغم من وحدة الموضوع والمضمون فإن تنوّع الأفكار واختلاف الرؤى التشكيلية باتية لا محالة محافظة في أغلبها على الطابع الطريف



صورة بعنوان «Revolution wall» لوسيم عرلاي 200x50 صورة فنانة مرده حة



«union universelle» لزياد بن ميلاد تقنية الفوتوغرافية

عناصر زمكانها (الزمان والمكان) من مشاهد عشناها في فترات حرجة لنذكرنا بمواقف بقدر ما هي جريئة بقدر ما هي صعبة، لأنها تجهل المستقبل وتعزم على رسم أقدارها بأيديها وتصرّ على تغيير ماضٍ أوهقها واقتل سلباً فيها.

دور المتلقي :

إن كانت الصورة التشكيلية حاملة لوسائل تقنية مختلفة من نحت مثل منحوتة «البرويطة» التي أقامها الفنان النحات الصحي الشتيوي مؤخراً بمناسبة الاحتفال بالذكرى الأولى للثورة وكرمز للشذرات الأولى التي اندلعت عنها الثورة هذا إلى جانب منحوتات أخرى ذات منحنى تشخيصي تجريدي ليسر البحريني، أو صر

وجامعائنا وتظاهراتنا الثقافية والشبابية والفكرية ليشل نشاطنا كمجتمع حر ومبدعين أحرار، وهو ما ينفي قيمة الإبداع حسب رأي الكاتب عز الدين المدني الذي كتب «كلمات حول إشكالية الإبداع» تلخص مبادئ الإبداع فجاء على رأس هذه المبادئ ضرورة أولوية التحرر من القيود الأيديولوجية ليستقيم مفهوم الإبداع فقال «لا يخضع الإبداع الفكري والأدبي والفني للإيديولوجيات السياسية والدينية والاجتماعية. وإذا ما خضع فإنه يغدو بلا قيمة ذاتية، فقيمته - إن كانت تتأني حينئذ من الأيديولوجية التي خدمها وصار مشهوراً بها لا من قيمة الذاتية الجوانية. وقيمته هذه هي الأساس والجوهر والبداءة والنهاية» (1).

أما اليوم فتنتشع الغمامة عن كل الميادين، فيأتي الفن التشكيلي مؤرخاً ومعتبراً عن هذه الحرية بأعمال تستلهم

وبذلك يمكن القول إنّ الصورة والكلمة شكلان من التعبير يتعادلان على كفتي ميزان المعنى أو ما يسمى بالمدايل التي تسعى إلى هذا الدوال لخدمة فكرة معينة.

وهنا كانت حاجة الصورة إلى التحليل والتأويل عبر فعل التلقي والقراءة، فلا يكفي التوقف عند الصورة والإعجاب بها وإنما هي بحاجة إلى الدخول في عالمها عبر عمليتين أساسيتين دعا لهما رولان بارت في تحليله للبنية النقدية وتمثلان في «التفكيك وإعادة التركيب».

على هذا الأساس تظل الصورة التشكيلية شأنها شأن الصورة الأدبية، التي وردت خاصة في تحاليل غامستون باشلار، عملا إبداعيا مرتبنا إلى القراءة التفكيكية والتحليلية لإعادة إنشاء جملة من المفاهيم، ولا يتم ذلك

التقنية الفوتوغرافية للوسيم الزغلاني وزباد بن ميلاد أو التنصيبة التي أقامتها هدى غريال المهيري أو تنصيبة ليلي الشرفي التي عمدت من خلال تمثيل لعبة السياسة «لعبة الشطرنج» لنتقد من خلالها الوضعية السياسية وتأزمها خاصة في فترة ما بعد الثورة، هذه الأعمال الفنية والأسماء المبدعة الجديدة في هذا العالم الفني شاركت على المستوى الوطني والعالمي، أتت بغاية التعبير عن الثورة التونسية وتأريخها شأنها في ذلك شأن الكتابة حيث تظل الصورة والكلمات علامات تدرك، عبر التأويل السيميولوجي هذا العلم الذي أخذ أصوله مع شارل ساندرس بيرس وفردينون دي سوسير، على كونها دوال حاملة لمعنى أو لرسالة أي أنّ غايتها التواصل مع الآخر وتعبير عمّا هو ما بالفكر إلى الفكر.



«Echiquier politique» تنصيبة ليلي الشرفي



منحوتة ليسر البحرني بالقطع الميكانيكية المستعملة / 185 / 40 / 50 «l'homme machine»

المتلقي أو المشاهد العادي بل تؤكد على دوره في العمل الفني «فعل الفنان، حسب فلسفة ميكال دوفرين في «تقنولوجية التجربة الاستيطانية»، يتج عن تلقّ ما لأثره أو مستهلك صورة لأثره» (2)، فإدراك المشاهد للأثر الفني له عظيم الأثر على مسار التجربة الإبداعية على الفنان «فظهر الأثر على السطح يجعله أثراً يوجد هنا أمام الإدراك، مؤثراً ومحركاً له وللذوق عموماً وفي مسار قد يبدو موازياً لمسار هيدغير بذكرنا دوفرين بأنّه من الممكن أن نتعالى إلى الموضوع الاستيطاني عبر الأثر

إلّا من خلال أساليب بنوية تنطوي تحت إطار الخطاب النقدي الذي يعبر عن وظيفة الناقد التشكيلي باعتباره الأقرب للمعطى وللфكر التشكيلي من خلال أسلوبه وطرقه التأليفية للتعبير عن الممارسة التشكيلية في إطارها الاجتماعي والثقافي والتفسي عبر آلياته الثقافية والمعرفية بتاريخ الفن وتطوراتها على مستوى الشكل والمضمون.

لكن في توجهنا للمتلقي المتكوّن علمياً والمثقف العارف بشؤون الإنشائية للعمل الفني لا ننفي دور

للمعنى في حين أنّ اللوحة مستقلة بذاتها ومن خلال عناصرها تكتسب مفاهيمها ورؤاها وقيمتها الخاصة، وتبعاً للفكر السائد والخطأ الذي يؤمن به المتلقي يتغير الفنان من أسلوبه عن غير اقتناع ولكن لناية إرضاء فوق المتلقي. وإن كان موضوع تغيير التوجه الإبداعي ليس محور موضوعنا إلا أننا تطرقنا له عمداً لغاية إبراز الدور الذي يلعبه المتلقي والذي يبدو أكثر سلطة من دور الناقد المتخصص في التشكيل الفني، لنلفت انتباه القارئ إلى ضرورة التوقف عند هذه الإبداعات التشكيلية التي تحمل في جوفها رؤية خاصة ومعاني سامية أرادت أن تعبر عن الثورة من خلال لغتها الخاصة من خلال لغة الخطوط والغرافيكات والألوان والمواد، فلم لا نستمتع بهذه اللغة مثلما نستمتع بالرياضة أو الموسيقى أو الرقص.

الفني لا لتفكر في وجوده أو في حقيقته فقط بل لتدرك وجوهه الحسية والتي تعطي لإدراكي، ذلك التواصل بين اللون والغناء والترافق الموسيقي الذي أحاول أن أشغل به نفسي أن أدرك كل الفويرقات وأن أتبع كل تطوراتها. ذلك ما يجعل الأثر يفتح على إدراكي (3). غير أنّ هذا التواصل الحسي والتعالي الاستيطقي المحاصل إثر افتتاح إدراك المتلقي على الإبداع الفني الذي ينشد به دوفرين وهيدغير كل فنان حسب رأينا يتطلب وعياً ونضجاً ثقافياً وبصرياً وفكرياً تجهله بلداننا العربية بصفة عامة لا تونس فحسب، وربما بهذه الحجّة يمكن أن نفسر طغيان أسلوب فني على الساحة مثل طغيان الأسلوب التشخيصي على السوق الفني، لأنّ المشاهد الذي يمثل المقتني للوحات والموفر للجانب المادي يحبذ هذا الأسلوب عن غيره لأنّ من وجهة نظره في إحضار الشخص على الفضاء الفني ظهور



نادية الرايس * chant _contre chant



« Reve d'effusion » لعمري (تصميم)

ولها سيطرة على الرأي العام عموماً، وبذلك تضعف مكانة الفن في الصحافة يعني مستوى مكانة الفن في المجتمع على اعتبار أنّ المنظومة الثقافية التشكيلية منظومة متسلسلة ومتراصة من فنّ إلى جمهور إلى ناقد تشكيلي أو صحفي. وهنا نتساءل لماذا هذا التراجع ولماذا هذا الإهمال ولماذا عندما نصبت منحوتة في شارع الحبيب بورقيبة أثارت الغضب والفضائح وإن كانت في الحقيقة قد تنصّب عن جملنا وضعف ثقافتنا، قصر افقتنا وعدم نصبح نظرتنا. بينما في الغرب عندما ينصب عمل فني في فضاء أو محيط طلق يستحل كحدث أو تظاهرة ثقافية هامة. لكننا في ذات الوقت نجد ذواتنا أمام مقارعة صعبة عندما يعيش هذا الموقف، حيث نلاحظ في السنوات الأخيرة ارتفاع المعاهد العليا

والتوسيع في مستوى التعليم العالي، والتوسيع في مستوى التعليم العالي، الذي يتركه دائماً متحصراً ضمن ملحق، وإنما على مستوى الصحافة بصفة عامة فمن خلال مراجع وثائقية أفادنا بها المركز الوطني للتوثيق قمنا بترجمتها عبر جداول إحصائية (أنظر الجدول في الأسفل)، اكتشف مكانة الفن التشكيلي في الصحافة التونسية بصفة عامة (أي الدوريات والصحف الناطقة باللغة الفرنسية والعربية) فتبيّن لنا التراجع الملحوظ للكتابات الصحفية حول الفن التشكيلي. سنة تلوى الأخرى على مدار (2000-2007) وهو ما يعكس حتماً مكانة الثقافة الفنية لدى المجتمع لأن الصحف تعدّ من أكثر الوسائل الإعلامية انتشاراً بعد التلفاز

ذوقهم الجمالي الأمر الذي من شأنه أن يعطي الفنان شحنة كبيرة للإبداع والابتكار ، لكن نقول بلغة المتفائل ربّما تكون الخطوات المحدثة بعد الثورة وما نعيشه من أحداث ثقافية هي بداية خطوات نحو الرقي التشكيلي إبداعا وفكرا كما هي بداية خطوات للارتقاء والتحوّل على جميع الأصعدة ، وفي الغد يكون للفن التشكيلي مكانة أفضل خاصة عندما بشرنا بظهور بعض الصحف المعنية بالإبداعات الفنية مثل جريدة الأسبوع الثقافي وعودة رواق الفنون لجريدة الصحافة ، فنأمل غدا أفضل وجهورا أرقى وأوسع ليشهد بأنّ الفن قد أُرّخ . .

للفنون الجميلة متمركزة في عديد المدن التونسية إلى جانب المعارض الفنية الفردية والجماعية المتعددة، بالإضافة لتظاهرات الثقافية مثل مهرجان المحرس الدولي الذي عاد إلى نشاطه إثر الثورة بعد توقف دوراته لمدة سنوات، فضلا عن النشاطات العلمية والثقافية في إطار ندوات ومحاضرات إلا أنّها تبقى منحصرة في إطار أهل الاختصاص من مبدعين أكاديميين وهواة ونقاد وعدد من الصحفيين الشغوفين بهذا المجال، في حين أننا نأمل خروج هذا الفن إلى الشعب ومشاركة الشعب فيه بصريا وحسباً لإنماء ثقافتهم البصرية وتربية

السنة	عدد المقالات (الناطقة باللغة العربية)	عدد الصفحات	عدد المقالات (الناطقة باللغة الفرنسية)	عدد الصفحات
2000	39	152	35	52
2001	64	132	32	49
2002	55	83	56	138
2003	38	56	53	80
2004	39	49	21	34
2005	21	26	11	25
2006	20	16	15	26
2007	12	13	10	12

تشتمل الإحصائيات تراجع نسبة النصوص المعنية بالفن التشكيلي وهو ما يعكس سببا مكانة الفن في الصحافة التونسية وقد حصل على المراجع الوثائقية من المركز الوطني للتوثيق (جميع الدوريات الصحفية والمجلات التونسية الناطقة باللغة العربية)

الهوامش والإحالات

- 1) عز الدين الملتني ، جريدة الأسبوع الثقافي الملتدة، ص: 3، جانفي 2012
 - 2) محمد محسن الراعي، الاستيقاظ والفن، على ضوء مباحث فيسيولوجية، محمد علي الحمدي للنشر، 2001، ص: 136
- 1) Mikel Dufrenne, phénoménologie de l'expérience esthétique, T 1 Paris, PUF, 1953, p1

المقدمة في علم الاجتماع الثقافي برؤية عربية إسلامية

محمود الزواوي/ جامعي، تونس

ينظر هذا الأخير إلى الثقافة كعامل مستقل مؤثر على غيره أما الأول فهو يعتبر الثقافة تابعة لغيرها من العوامل الأخرى في مجتمع وهو تمييز لا يكاد يوجد، مثلاً، في علم الاجتماع العربي اليوم.

وسننتقل إلى مفهوم علم الاجتماع الثقافي نرى منسوجة الكتاب أن الجنس البشري له رموز بشرية يتميز بها بطريق حاسمة عن الأجناس الأخرى وهي تتمثل في المنظومة الثقافية التالية: اللغة (المكتوبة والمنطوقة) والفكر والدين والمعرفة والعلم والأساطير والقوانين والقيم والمعايير الثقافية. وقد خالف المؤلف مدارس علم الاجتماع السائدة في نظراتها للإنسان فبين أن دراسة المجتمع لا يمكن أن تتم إلا بدراسة الإنسان ذي الهوية الرمزية التي تميزه عن بقية المخلوقات. فالتركيز على فهم الرموز البشرية يمثل في نظر الأستاذ الزواوي عودة إلى ما يسمى في العلوم الاجتماعية بالرجوع إلى الأساسيات Return to Basics.

يخصص المؤلف الفصل الثاني ليبرهن أن الإنسان كائنٌ ثقافي قبل أن يكون كائنًا اجتماعيًا مؤسساً فرضيته هذه على استعمال منهجية العقل والنقل. فيفضل القول في تحليله العقلي لكي يبرز الكلمة والرسم أن الرموز البشرية تحتل مركز هوية الإنسان. كما يحاجج عن طريق النقل

يتكون الكتاب من مقدمة وأحد عشر فصلاً. يشرح المؤلف في المقدمة معاني الكلمات الواردة في عنوان كتابه. فكلمة المقدمة لها معنيان: لغوي وخلدوني يفيد المعنى اللغوي أن هذا الكتاب يمثل بداية/ مقدمة لعلم الاجتماع الثقافي. وأما المعنى الخلدوني لكلمة المقدمة في عنوان الكتاب فيشير إلى أن المؤلف في الكتاب يقدم أفكاراً ومفاهيم ورؤى فكرية جديدة في علم الاجتماع الثقافي تكاد تشبه في جذورها ما تجلّده في الفكر العمراني للمقدمة ابن خلدون. يعرف صاحب الكتاب علم الاجتماع الثقافي بأنه ذلك الفرع الجديد من علم الاجتماع الذي يدرس الإنسان بصفته كائناً ثقافياً بالطبع. وبالنسبة للكلمتي عربية وإسلامية في العنوان فالأولى تعني أن هوية المؤلف عربية والثانية تشير إلى أن الأستاذ الزواوي يستعين برؤية قرآنية في تحليله لطبيعة الرموز البشرية/ الثقافة محور هذا الكتاب. واعتقد أنه يصعب فهم مقولات فصول الكتاب دون الإلمام الكامل بما جاء في مقدمة الكتاب أي في ما يسميه صاحب الكتاب مقدمة المقدمة.

انطلق الكاتب في الفصل الأول من التمييز خاصة بين مفهوم: علم اجتماع الثقافة Sociology of Culture وعلم الاجتماع الثقافي Cultural Sociology حيث

وغيرها بالقصور في دراستها لسلوكيات الأفراد وحركة المجتمعات والحضارات البشرية .

يناقش المؤلف في الفصل الرابع موضوعي العولمة الثقافية وحوار الثقافات من خلال رؤية منظومة الرموز البشرية المطروحة في جوهر مقولة هذا الكتاب، مبتدئاً بالجدل حول تعريف العولمة. يميل الأستاذ الذوايدي إلى تبني مفهوم حوار الثقافات لكونه أدق من نظيره حوار الحضارات متأثراً في ذلك بأطروحة نظريته حول الرموز البشرية. فطبق ذلك على واقع الحوار بين الغرب بالذات والعرب والمسلمين فوجد بأن عناصر الثقافة (اللغة / الدين / المعرفة) بين الطرفين لا تكاد تساعد على ثقافة إيجابية بين الثقافتين بسبب جهل الغرب للغة العربية وغيرها من اللغات الكبرى للعالم الإسلامي ونظراً أيضاً لقصور معرفة الغربيين بالدين الإسلامي. وفي المقابل، يعرف الكثير من العرب والمسلمين لغات الغرب وفي طليعتها الإنجليزية والفرنسية، من ناحية، ويتفقون في المسيحية كدين لأهل الكتاب، من ناحية أخرى. يخففه العوامل تجعل الغربيين المسيحيين على مستوى الرموز البشرية أقل تأهلاً للإستعداد للحوار مع العرب والمسلمين، ويمثل التفوق العلمي للغرب على العرب والمسلمين عاملاً إضافياً يزيد من استعمارية صراع الغرب مع ثقافة العرب والمسلمين بسبب أن العولمة الثقافية بين الطرفين تعمل لصالح الغرب المسيحي.

يؤكد الكاتب في الفصل الخامس أنه يحتاج إلى حزمة مفاهيمية لبناء نظريته وتوجيهها تمهيداً لعرض النظرية بشكلها المتكامل في الفصل السادس. فطرح أربعة مفاهيم يقول إنه هو الذي ابتكرها من خلال الملاحظة المنهجية الميدانية وهذه المفاهيم هي: الرموز البشرية والتخلف الآخر والفرانكو أراب الأنثوية والإنسان كائن ثقافي بالطبع، وأكد أن هذه المفاهيم تمت معه عبر الزمن بين 1981 و 1997. يتضمن ابتكار هذه المفاهيم في إشاراتها إلى معالم جديدة في ظاهرة التخلف والمثمل في التخلف اللغوي الثقافي النفسي/التخلف الآخر وأن ظاهرة المزج اللغوي/ الفرنكوأراب صنفان أنثوي

القرآن الكريم وذلك بتأويل جديد خاص بالمؤلف لكلمة روعي في الآية (فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين) يفيد أن كلمة روعي في هذه الآية ينفي أن تعني في المقام الأول منظومة الرموز البشرية التي يؤكد التحليل العقلي مركزيتها في هوية الإنسان. يرى صاحب الكتاب أن مقولة مركزية الرموز البشرية المطروحة في الكتاب مؤهلة لكي تؤسس نظرية باعتبار أن النظرية هي نسق من الأفكار قادر على تفسير مجموعة من الحقائق والظواهر .

يشير المؤلف أن اللغة والدين هما أهم الرموز البشرية لدى الإنسان ومن ذلك تأتي قدرة أم على السيطرة على أم أخرى لتكون تابعة لها بالذات لغوياً وبالتالي ثقافياً. وأسقط هذه النظرة على الاستعمار الفرنسي لمجتمعات المغرب العربي الذي نجح في جعل تلك المجتمعات تابعة له عندما أزاح بكل قوة اللغة العربية (الأم) لتصبح اللغة الفرنسية وثقافتها هما المكون الأساس المهيمن على تلك المجتمعات بعد نصف قرن من الإستقلال

أما في الفصل الثالث، فقد جادل الكاتب (بشكل احترافي منهجي) تناول مدارس علم الاجتماع حقيقة للطبيعة البشرية التي تتجاهل مركزية الرموز البشرية في هوية الإنسان، وعزز فكرته هذه بأبحاث لغوية كثيرة مثل التي قام بها العالم نعوم تشومسكي ورفاقه مؤكداً أن الإنسان كائن عاقل مفكر ولا يمكن أن يفكر بدون وجود رموز لغوية في المقام الأول.

وتأسيساً على مفهوم البحث الأساسي Basic Research جادل الأستاذ الذوايدي الأطروحات المختلفة التي تقدم تصورات متعددة لصيقة للإنسان (الإنسان حيوان - الإنسان النبيل- والإنسان المستعمل للرموز ...) وأكد أن كل هذه الرؤى تنظر للإنسان من زاوية بسيطة لاتصلح لحالة الإنسان المعقدة الأمور الذي يتطلب الاعتراف بأن الرموز البشرية هي جزء مركزي في تلك الطبيعة البشرية المعقدة. إذن، فبدون إعطاء مكانة مركزية للرموز البشرية في طبيعة الجنس البشري وبدون إضفاء معالم متعالية/ مينافيزية عليها، تصاب النظريات النفسية والاجتماعية

من خلال منهجية العقل والنقل التي توسع صاحب الكتاب في مناقشتها في هذا الفصل في الفكر الإسلامي، عزز الكاتب نظريته على تمجيد الله للإنسان الذي كرمه على غيره ونفخ فيه من روحه وأمر الملائكة بالسجود له، وهذا التكريم الفريد هو ما يميز الإنسان. ويرى المؤلف أن القسرين عجزوا عن فهم معنى الروح الذي أوله بالرموز البشرية التي علمها الله للإنسان وهو تفسير يستحق التأمل بحق.

وتطبيقاً لنظريته أورد المؤلف بعض الحالات مختبراً فيها نظريته ومنها ظاهرة الأمة العربية الإسلامية التي لديها عصبية ثقافية/ تضامن رموزي ثقافي عظيم وطويل المدى بسبب اشتراك العرب المسلمين في اللغة والدين منذ أكثر من عشرة قرون.

وفي الفصل السابع يؤكد المؤلف على أهمية دراسة الثقافة التي بدأ تزايد الاهتمام بها خاصة من قبل علماء الاجتماع الذين تجاهلوا لزمن طويل وهو ما دفعه إلى أن يجعلها لصالح علم الاجتماع الثقافي. ومخالفاً للمنهجية الوضعية أكد من خلال التأطير الاستيمولوجي الإسلامي أن الرموز البشرية/ الثقافية ينبغي أن تدرس كمجموعة بشرية غير مادية/ بدون وزن وحجم. وهوما تنبأه الرؤية الفرآنية لها. لقد سمى صاحب الكتاب هذا الطرح: علم الاجتماع الثقافي للجوانب المتعالية/ المتفانيقية للرموز البشرية ذي الأرضية الاستيمولوجية الإسلامية. قام الأستاذ النواوي بتناوله العلمي في هذا الفصل بالجمع بين جوانب فلسفية وعلم الاجتماع والدين منسجماً في ذلك مع عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر بورديو.

ويخلص المؤلف بواسطة نظريته للرموز البشرية إلى أن الأمة العربية تمتلك العصبية الثقافية المتمثلة في اللغة العربية والإسلام وثقافتهما. يشير صاحب الكتاب أن منهجيته العقلية الثقيلة في هذا الكتاب يدعمها موقف ابن خلدون الذي تنبأها ونجح بها في تأسيس علم العمران البشري الذي اعترف ببريادته الآخرون في الشرق والغرب.

وذكوري وأن سلوكات الإنسان وحركية المجتمعات تتأثر في العمق بالمنظومة الثقافية للأفراد والمجتمعات. يحتاج المؤلف بأن الوجود الفعلي لعلم اجتماع عربي أصيل يتوقف على قدرة علماء الاجتماع العرب على إنشاء مفاهيم ومقولات ونظريات سوسيولوجية مستلة من واقع المجتمعات العربية.

انطلاقاً من تمييزه بين علم اجتماع الثقافة وعلم الاجتماع الثقافي الذي تنتمي نظرية المؤلف إليه، عزز صاحب الكتاب، في الفصل السادس، نظريته البنية على التحليل العقلي بتأويله لمعنى بعض الآيات القرآنية. فمنهجياً ارتكزت أطروحته على خطوتين الأولى أن الرموز البشرية تؤثر لامحالة على سلوك الأفراد والمجتمعات لذا فهي تساعد على تفسير الظواهر ودراسة المجتمع وهذه هي غاية النظرية.

وانتقد المؤلف بشدة المتعاطين للمدرسة الغربية للثقافة، فوصفهم بأنهم أغفلوا الطبيعة الداخلية للثقافة بسبب تأثرهم بالمدرسة الوضعية وهذا ما يُعد إضافة منه لهذا الحقل، وأشار إلى التراجع الكبير لمحتوى النظرية لدى علماء الاجتماع، إلا أنه يرى أن علم الاجتماع الثقافي وما يحويه من طرح للرموز البشرية يُعَد أساساً لبقية مجالات علم الاجتماع.

نظرية الأستاذ الدواوي للثقافة / الرموز البشرية تركز على أن الثقافة هي ذلك الجانب غير البيولوجي الفيزيولوجي لهوية الإنسان المزدوجة [الرموز البشرية والجسم]. وأن جانب الرموز البشرية / الثقافة هو بيت القصيد في هوية الكائن البشري، أي أن هيمنة هذا الأخير على بقية الكائنات الحية الأخرى وسيادته عليها يأتي من الجانب غير المادي في هويته المزدوجة. وأن اللغة المنطوقة والمكتوبة هي مصدر تميز الجنس البشري عن سواد بمنظومة الثقافة. يفسر المؤلف هذا الجانب غير المادي للرموز البشرية بتصوّر مبتكر لها يتمثل في كونها لاجسم ولا وزن لها بالمعنى المادي للأشياء. وهذا ما يجعلها تعمر طويلاً وتتقل بسرعة وسهولة كما يتجلى ذلك اليوم في عصر ثورة الاتصالات.

في الفصل الثامن واستكمالاً لحالة التنظير التي تناولها المؤلف طرح الوجه التطبيقي لنظريته بمفاهيمها وفرضياتها دارساً ما يسميه التأثيرات الجماعية المطفلة والتأثيرات الجماعية غير المطفلة: أي تلك التأثيرات الجماعية التي تؤثر على سلوكيات كل الناس بدون استثناء وتلك التي لا تؤثر على الجميع. وخلافاً لما هو عليه مفهوم الحماية في علم الاجتماع في دراسته للظواهر من خلال البنية المجتمعية وما عليه الأنثروبولوجيون بالتركيز على الثقافة حاول الكاتب طرح نظريته الثقافية بالجمع بين منظوري هذين العلمين. واختيار أطروحته الثقافية طبقها على بعض الظواهر الاجتماعية في المجتمعين التونسي والسعودي مستخلصاً الفروق بين التأثيرات الاجتماعية المطفلة وغير المطفلة. ومن إبداعات المؤلف طرحه لمفهوم جديد أطلق عليه مصطلح **التنشئة الثقافية الاجتماعية** cultural socialization بدلاً عن مجرد مصطلح **التنشئة الاجتماعية** socialization المستعمل في العلوم الاجتماعية المعاصرة.

«الإغتراب بين المجتمعات العربية ولغتها» هي عنوان الفصل التاسع. ناقش الكاتب موضوع **الإغتراب** إذاً انطلاقاً من أن اللغة (كأمر للرموز التبادلية) كانت حركية كما يقر بذلك علماء الاجتماع متأثر قوة وضعفاً وموتاً وحياةً بالمحيط الذي نكون فيه. سوسيولوجياً يعاني العرب حسب صاحب الكتاب من اغتراب لغوي وبالتالي ثقافي تعاني منه اللغة العربية تهميشاً كبيراً، وهذا ما جعله يطرح مفهوم **الأمن اللغوي** الذي يؤثر حتماً على الأمن الثقافي. فقدم لذلك شواهد كثيرة تؤكد هذه المقولة، وأبرز بكل وضوح أزمة «ثنائية اللغة» بين الفصحى والعامية مع السيطرة الكبيرة للعامية. أدى هذا إلى عزوف عن القراءة وبالتالي إلى فقر في المعرفة وضعف في الابتكارات. كما أن في هذا الواقع العربي إضعافاً للوطنية سارداً أسباباً متنوعة لهذه الظاهرة، وسيستمر هذا التدهور الثقافي ما لم يعالج الوضع بطريقة اقترحها مع جملة من الحلول.

ومن خلال الإطار الفكري لعلم الاجتماع الثقافي،

موضوع الكتاب، طرح المؤلف في الفصل العاشر مصطلحات أسماء «التخلف الآخر» قاصداً بذلك حواشٍ أغفلها الدارسون في علم الاجتماع تتمثل في تأثير لغة أجنبية (الفرنسية) على اللغة العربية لدى سكان الجزائر وتونس والمغرب وموريتانيا. فأغلبية هؤلاء السكان لا يستعملون إلا الحروف اللاتينية في كتابة رسائلهم على شاشة الهاتف الجوال. يكسر هذا السلوك اللغوي حالة الاغتراب والتخلف الثقافي الخطير المؤثر حتماً على محاور أخرى اجتماعية واقتصادية وغيرها. والحال لا يقل كذلك عن الاستعمال الشائع للفرنسية في الحاسب الآلي وتطبيقاته. هذا السلوك اللغوي الاجتماعي الذي همش/يهمش اللغة العربية رسخ/يرسخ الاستعمار اللغوي الثقافي لمدة أطول كما رصده الباحث. وستعرض الكاتب حالة الاستعمار الفرنسي قبل الاستقلال وبعده، وأكد أن الكثير من القرارات السياسية لم تكن في صالح الاستقلال اللغوي الثقافي بل رسخته/ترسخه بشكل كبير.

وفي **الفصل الحادي عشر** والأخير ناقش المؤلف موضوع الاغتراب اللغوي مرة أخرى بمنظور علم الاجتماع الثقافي لدى شريحة المتعلمين التونسيين (الحاصلين على التعليم الأساسي على الأقل) مؤسفاً تحليله على محركات ستة تعزز من قيمة اللغة الوطنية: الاستعمال الكامل للغة، احترامها والاعتزاز بها والدفاع عنها، معارضة استعمال غيرها، حضور شعور وطني بأولويتها، إحساس لدى المواطنين ونفور من استعمال غيرها، علاقة اللغة بالهوية الوطنية. فتبين أن المجتمع التونسي ذو مستوى دون المتوسط على كل هذه المؤشرات، بل إن الشعور الوطني يبرز في أشياء كثيرة إلا في اللغة مما أحدث ازدواجية في الشخصية التونسية. فاتهم الأستاذ النوادي النظام التربوي التونسي وممارساته بالتقصير في وضع المكان اللائق للغة الوطنية (العربية) بل إنه أسهم في اغترابها بين أهلها. وهو ما أدى إلى الازدواجية اللغوية الثقافية الأمر الذي أضعف الانتماء العربي والإسلامي لدى كثيرين من التونسيين بمن وقوا في هذه الإشكالية.

ومنهجياتها وهو بداية لبناء نظرية كبرى في مجال علم الاجتماع الثقافي العربي والإسلامي. فهذه الخطوة الجريئة علمياً تحتاج بلا شك إلى الدراسات النقدية التي دائماً تستخدم مشروع النظرية وتحتاج كذلك إلى باحثين يختبرون صدقيتها وواقعيتها على الحالات الأمبريقية. وهنا أدعو النقاد والباحثين للمفوض في هذا الكتاب العلمي وإعمال فكرهم وأفلامهم كي نصل إلى أول المشاريع النظرية السوسولوجية العربية الإسلامية. أعتقد أن الكتاب يحتاج إلى ترابط أوثق بين أجزائه حتى يفضى على التكرار القليل فيه. ومع ذلك، أناشد كل متخصص في علم الاجتماع العربي والإسلامي لقراءته ولأن يدرس علم الاجتماع الثقافي والانثروبولوجيا بتدريس طلابهم هذا الكتاب وبالذات طلاب الدراسات العليا.

لاحظ الباحث إشكالية التهميش والإقصاء لأصحاب تيار التعريب من قبل القوى السياسية الميالة للغة الفرنسية. إلا أنه يرى بادرة أمل أثنى عليها قد تمّ تبنيها بضغط اجتماعية وسياسية فتحت باب الأمل لإعادة المكانة اللائقة للغة الوطنية/العربية. لكن هذا لن يتم بسهولة بسبب مقاومة التغريبين والمتفرنسين ذوي الوزن الثقيل مما يرشح حالة الاغتراب اللغوي الثقافي والتخلف الآخر للإستمرار والتي عانى ويعاني منه المجتمع التونسي المعاصر.

خاتمة :

إن هذا الكتاب القيم هو، في رأيي، عمل فكري سديد في التنظير، إذ أحترم قواعد بناء النظرية



الرّمز في الأدب الشعبي

محمد الطاهر اللطيني / باحث، تونس

المحيّتين- في السّماع - في التقليد الأخلاقي الرّيفي
كقول إحناهم:

يا لاله يا الفجر تبسم *** شافوه التّاس ولّو نارو
واضراو الخال شعل قارو

وعبارة «يا لاله» يفتتح بها الغناء الفردي في الرّيف،
وهي قائل يا ليل في الماويل، ومن ذلك أيضا الرمز
للصّخرة بـ «كوة الأكل» أو بالمخلولة وهي بنت النّاقة التي
ها تزلّ وصيفة.

نا بگرتي شردت مع العزّابه

لاحق نشاد *** على وهام رحيلك وين خط
نشر نعطي في لو عاد *** المكسب مخلوله وغدت
وليس نادرا أن نسمع أمّا تمتعت ابنها بعبارة : يا
مخلولي. كما يرمز للمرأة في التّفزّل بها بالمشكّايا
والغزّالة والفرس الكريّة وغيرها.

وهكذا نجد الرمز عموما عبارة عن كلمات آتية القول
تحمّل إلى المخاطب معاني خفية عليه أن يفهمها حسب
قصد الرّامز. فإنّ هو أخطأ عدّ ساذجا. حكى أن أبا
وابنه حضرا بالبادية وليمة الكسكسي واللّحم وكان
الأب كتّ اللّحية فعلق بشعر شاربه أثناء الأكل بعض
حبّات الكسكسي لم يتبّه لها فقال له ابنه : ثمة فرسان
بيض تاقوا على التلّ العالي : فمسح أبوه شاربه وهو

الرّمز في الأدب هو التعبير بطريقة يفهم منها السّامع
معنى غير الظاهر من الكلمات، هو تحمّل الكلمات
المنطوق بها إشارة توجي للسّامع أو المخاطب بأنك
تقصد معنى خفيا مستترا يغطّاه المفردات أو الإشارة أو
الإيماء

والتّعبير بالرّمز في الفصحى كما في العامية يتطلّب
من المتكلّم والسّامع قدرا معينا من التّباهة والفتنة لإدراك
المعنى الخفي المقصود.

ثمّ إنّ المعنى المقصود بالرّمز ليس هو معناه دائما
فقد توضحه حركة أو إشارة، فكشف قصد الرّامز،
أو نبرة صوت كما في التّهمك أو السّحرة وغيرهما،
ومن قولنا: (بابا وعندو بوه) أو قول البعض : (أو)
كان نلحق عين نشرهما) أو (منين جبّت كلّ ها الفهم)
الحج واللهجة العامية التونسية غنية بمثل هذه الألفاظ
الدّالة على معان غير تلك التي تظهرها الكلمات..
بعضها توارث الناس استعمالها إتقاء لشر يحمله المعنى
الظّاهر كإطلاق لفظ : (الريح) على الملح. أو جلبا
للقال الحسن كقولهم للكلب : كثر بدل: (انهب) إذا
كانوا يصدد كيل الصّابة. إيعاذًا منهم للمعاني التي تفيد
إمكانية زوال الرّكة.

ومن هذا القليل الرمز للصّاحبة أو الصّاحب
بالحالة والحال تقاديا لذكر كلمتي الحبيبة والحبيب غير

يقول : (راكب الخيالي يمشي وين يحب)، فتعجب بعض الحاضرين من لفظتهما.

ووقف يوما ذياب بن غانم أمام بيت الجازية بنت سرحان الهلالية يريد الدّخول فلم تأذن له، وكانت بالقرب منه شجرة فراح يلوك في فمه بعض ورقها ليشعرها بأنّها تركته بباب بيتها جوعان، خلافا لأخلاق العرب المشهورين بالكرم وحسن ضيافة الغريب فقالت له (أذهب، هيف) تريد أن يفهم أنّ منزله عندها تماثل منزلة الكلب. فأجابها (هيف للي ما يكرمش الضيف) يقصد أنّ أخلاق الكلاب عند من لا يكرم الضيف. (والهيف) مرض كالجرب يصيب الكلاب.

ويوما كان شاب يرعى الإبل في الغلاة فلهقه أبوه يريد تأديبه. وكان غاضبا عليه، فجعل الابن يدور حول الإبل متفاديا لقاؤه. فقال الأب : (أشبه هل الخاشي يدور؟) فأجاب الابن : (خاف من الثلب العقور) والثلب - بكسر التاء المشددة - فحل الإبل

ولكنّا في كلامنا العادي كثيرا ما نستخدم قوالب لفضية ذات رمز صارت لكثرة استعمالها شبه الأمثال السائرة. وهي ليست منها، حتى غدا المنطوق في لغتنا العامية كثيرا ما لا يتوافق مع المعنى المقصود، ما يجعل تعلمها من قبل الأجانب عويصا جدّا. فانظر إلى قولنا: (خط الخطّة) فأى رابط بينها وبين التأنق في اللباس أو التزيين ؟ أو قولنا : (عزالي راسي) أي لم يترك شيئا من المال. ومن هذا القبيل توغّد الأب أو القريب بتأديب قاس للابن بالقول : (نوكلو قلبو). وكلها معان خفية صارت مفهومة بكثرة الاستعمال.

على أنّ أخفى المعاني في هذا الكلام العامي البلغ ما كان تحت عنوان: (ضرب المعنى) الحامل لرائحة عدوانية أو نقدية. وهو نوع من الرّمز بالمعنى دون اللفظ، إنّهُ كلام يبدو عاديا في ظاهره لكنّه في الحقيقة يشير إلى مقاصد خفية جاءت عكس الظاهر، كأن يقول أحدهم : (هذا الكلام وإلّ بلاشي) أو نقول : (منين جيت كل ما الضوواب؟) وليس نادرا أن نسمع البعض يقول : (ملا مسمار مصددا).

و ما يتعيّن تأكيده هنا أنّ الرمز تعبير ذكي يؤتي به في اللّجهة العامية لإخفاء المعنى المقصود لسبب ما، فيدرّكه السامع رغم ذلك ويتواصل مع قائله، ويدخل الكثير منه في مضمون الأدب الشعبي للالته، كما يرى بعض ذلك في الأمثال الشعبية والألغاز والأساطير والشعر الشعبي.

الرّمز في الأمثال الشعبية :

المثل الشعبي السائر مقولة معروفة متوازنة تؤدّي المعنى المقصود يستقدمها المتكلّم لتبليغ حكمة لمن يسمعه، أو لتوضيح معنى أو الاكتفاء بها عتّا يراد التصريح به من كلام قد يطول، أو قد يكون جريحا. والمثل السائر في العامية كما في الفصحى قد يرد في كلام متحدث ما فيجيب به البعض. ويتناقله الناس فيثري صيغ كلامهم وحواراتهم ثم لا يسأل أحد عن يكون القائل.

وتلك الأمثال إنّما تتجدد وتنمو بنمو اللّغة ونمدها، بالإثراء أو الاقتباس، فتستوعبها لغة القوم وعاداتهم، وتصر جزءا من حياتهم.

والأمثال الشعبية قوالب لفضية بفضل استعمالها المتحدّثون في محاورهم لإيجاز عبارتها وبلاغة كلماتها ودقّة معانيها بل لرمزيتها التي تولّف ما يشبه غلالة ضبابية يتخفى تحتها المعنى المقصود، غير أنّ كثرة تداول تلك الأمثال تكشف نوايا المتمثل بها حتّى لأولئك السامعين الذين يعوزهم الذكاء الفطري.

وما من شك في أنّ إخفاء المقصد ليس وحده الهدف من اللّجوء إلى اختيار المثل السائر في التعبير.

إنّ كثيرا ما يكون المثل ذاك أدقّ وأبلغ في إظهار المقصد وتبيينه للمتلقى لكي لا تنذهب به الاحتمالات بعيدا فيخطئ الفهم، استغزّا له أو شماتة أو سخرية أو تأنيبا أو غير ذلك. كان يقول أحدهم (سارق الدجاج الريش على راسو) أو يقول : (ما تخيّك يا صنعتي كي نشوفك عند غيري) الخ. . .

وهكذا نجد المتحدّث يسوق المثل في تصريحاته لكونه

تعبيراً حاهراً يفني بالغرض بدون إعطاء طول تفكير في كلام أحر لاتق بالمقام.

فلذا جاء زوار لعائلة ما ثم غادروها يقول بعض أفراد تلك العائلة، متأسفًا على فراقهم (ما يبقى في الواد كان حجر) والمعنى أنّ الوادي قد يتجتمع في جهاته القش والحطب وأشياء مختلفة مما يحمل السيل فإذا قاض مرة أخرى حمل تياره كل ذلك، ولا يبقى فيه إلا حجره الثابت في أرضه.

ووضع تلك العائلة مثل ذلك حين ذهب من تجمعوا فيها ولم يبق غير أفرادها الأصليين.

وقد ينجز البعض شيئاً ما ثم يبدو عليه فرح غير عادي فناناً أنّ ما حققه من الأهمية بمكان، فيقال له المثل القائل : (الدجاجة عملت حاجة) إشارة إلى أنّه إنّما فرح بإخراز ثأفه لضعفه. ومثل هذا المثل يترى به لتقريب المخاطب والخط من اعتباره.

استضاف قوم رجلاً فرأى امرأة منهم فأعجبتهم ووجب في التزوج بها فحلف أهلها أن يحملها معه عارلاً له متى شاء الزحيل، ووصل بها أهل ليل وأعين لنفسه من وجهها وجدها أخرى غير تلك التي رآها في مضارب القوم وكانت مسته، وكان اسمها عيشة. فانصرف أقاربه عنها ولسان حالهم يقول : (تصبح على خير أمي عيشة) معرضين بكبر سنّها ففدت هذه العبارة مثلاً يضربه المتبرم المنصرف بلا رجوع.

وقد كان من الممكن أن ترد عبارة (ما يبقى في الواد كان حجر) في سياق الخبر، غير أن نعمة التأسف في صوت قائلها دلت على استعمالها رمزاً، كما كان يمكن أن تكون مقولة : (تصبح على خير أمي عيشة) عادية تماماً لولا نبرات الحنية في صوت قائلها.

وهذا المثل الأخير فيه معنى مثل شعبي آخر هو : (نفضت إيدي منو) وقد يرمز إلى المعنى الواحد بعدة أمثلة : (ما يحس بالجمرة كان العافس عليها) اللي ما يدري يقول اسبول- الراكب يقول سوقوا- الخ. . .

وقد يرد المثل الرمزي في معنى الحكمة أحياناً : (اللي يوكل زرع الناس يحط زرعو على الثنية) من كان كوّاي في الناس يصبر على كي روحو -

وقدياً أقبل فارس مساء يوم على بيوت قوم ليضيّقوه فاستضافه رجل وذبح له كبشاً لكنّه لم يتحدّث إليه ولم يجالسهم وإنما جلس بعيداً عنه فغضب الفارس لذلك وامتنى فرسه وغادر مضارب القوم وكان الليل قد أرغى سدوله. وما بعد حتّى اعترض سبيله راعي إبل أولئك القوم فحلف بأيمان مغلظة على الفارس أن يعود أدراجه معه ففعل وقدم له الزّاهي كسرة وماء لكنّه احتفى بمقدّمه وأقبل عليه محدّثاً ومستمعاً فقال الفارس :

قشر من عند بشر *** لئلاّ عسل في زيبه
ولا كبش من عند ويش *** عاطي أكتافو ال زريبه
فقدنا قوله هذا مثلاً يضرب به في الكلام وحكمة توفد الناس إلى السلوك اللائق والطريقة الصحيحة للتعامل مع الضيف.

ولن نكتفِ الأمثلة السائرة هذه أكثر من أن نحصى أو نحاط بها جميعاً أو بالمواقف التي قبلت فيها فإن الرمز يظلّ القاسم المشترك بينها جميعاً. الدال على ما فيها من خيال وبلاغة ومعاني ذكية.

الرّمز في الألغاز :

الألغاز، يستهيا البعض (حجاً) والبعض (خراف) أو تششين أو تحو إلى آخره.

وإذا كان المثل السائر يأتي عفويّاً في سياق كلام قائله فيستحسنه الناس ويدخلونه في قاموسهم اللغوي، فإنّ الألغاز هي المجال الأرحب للرمز المقصود، إذ يختار قائلها كلماتها عن وعي وعمق تفكير، لتكون مختارة العبارة موجزة للمعنى صادقة الدلالة.

ولا شك أنّ للخيال الشعري الخصب دوراً في صياغة اللّغز واستقامته ليكون له- في التفسير - احتمال واحد هو المعنى المقصود.

الأنثى مسلمة *** والدّكر يهودي

يعني الجمعة والسبت من أيام الأسبوع

لكن نسج الألفاظ ونظمها جرى ويجري في كلّ زمان من كل من يقدر على حبك كلماتها بالزّمن الذي يقود حتما إلى معنى واحد لا احتمال آخر له ، غير أنّ التقاليد الشعبية في هذا الشأن تبيح للسامع أن يسأل ملقي اللّغز عمّا إذا كان المقصود باللّغز (خليفة أم صنيعه) ليكون مجال البحث عن الحلّ محدودا.

قالوا عن إصبع الإنسان أو ظفره.

كانك قاري وفهام *** ونقرأ حروف الطلاس

اتيني على عود روبان *** ونوارتو ورق ياساس

كما قالوا عن ال (السجارة):

بطوره طي الحرام *** ييدوه من تالي يوفى من قدّام.

وقالوا عن الفنترة فوق الوادي :

كانك قاري وفهام *** ونقرأ حروف البريه

التي على غلام لوطان *** كيفاش لاحو عليه الحويه

والحويه هي حشية توضع فوق ظهر البعير لتخفف

عنه وطاة ثقل الحمل.

وعن السّبحه قالوا:

إنّى مرتبه وفيها ثلاثة أرباع

توكيل بالقم وتعدي بالأصابع

وكل تلك الألفاظ كما نرى لعب فيها الرمز دورا

رئيسيا في الإشارة إلى معانيها الخفية.

الرّمز في الأساطير :

الأساطير هي الحكايات أو القصص الخيالية، وهي

قد تتولّف في أغراض رمزية.

جاء في معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفية

لجلال الدين سعيد : (أن الأسطورة خرافة شعبية تقوم

ومعلوم أن الألفاظ تمثّل المجال الأوسع لتمضية وقت الفراغ حين لم تكن للنّاس وسائل الترفيه المتوفّرة اليوم، فيقضّون سهراتهم في البحث عمّا تخفي من معانيها إبعادا للنّساء ودرا للزّنابة .

وأحيانا تكون مجالا للتنافس والتباري بين ملقي اللّغز والمتصدّي لحله . فيكون ذلك أشبه باختيار اللّذّكاه والقطعة بين الطرفين ، في حين يتصبّب بعض الحاضرين في موقع الحكم إذا ما اختلف الطرفان في الاتفاق على الحل ، وذلك حسب العرف في هذه الممارسة الكلامية .

وقد يتخذها البعض وسيلة للتسلية والتواصل لشدة الانتباه . . . نجد ذلك في عادات بعض أهالي وريف الوسط الغربي التونسي المتعلقة بأيام العرس، إذ تحتم تقاليدهم على العريس أن يغادر عروسه في الصّباح الباكر ثم لا يعود إليها إلا ليلا . فيؤلّف كل طرف منهما فريقا لإلقاء الألفاظ وحلّها أثناء النهار والطرف الذي يفشل في حل لغز يدفع للطرف الآخر مبلغا من المال متفق عليه . وهكذا يقضّون أيام العرس في التّسلية والتواصل .

ولعلّ عبد الصّمد أبرز المنشئين للألفاظ في تونس في القرن السابق، إذ قد اشتهر هذا الرجل في الوسط والجنوب التونسي بألفاظه الكثيرة المحكّمة الصياغة الصّائبة المعنى، وما تزال أحاجيه حتّى اليوم برزدها الناس ويمضي بعضهم وقت الفراغ في التفكير فيها .

ألفاظه تشمّ بالدقّة والاختصار وتبدأ جميعها بمقولة: (عبد الصّمد قال.....) أو (عبد الصّمد شاف من ذلك :

عبد الصمد قال حاح *** الوقت راح

بععدوا الغنم *** واحلبوا المراح

والمقصود فقير التحل

عبد الصّمد شاف حيه *** وبات منها خاطرو مجروح

لا فيها دم ولا فيها روح

والمقصود ثوب الحنش الذي يتخلّى عنه .

عبد الصّمد قال كلمات *** واصتوتوا يا شهودي

بالأدوار فيها قوى طبيعية تظهر بمظهر أشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معنى رمزي.

وعرّف ابن المنظور الأسطورة بالخيال الباطل فقال :
(والأساطير : الأباطيل، وهي أحاديث لا نظام لها)،
وقال في شرحها : سطر علينا أي أننا بالأساطير إذا
جاء بأحاديث تشبه الباطل، فالأسطورة عند ابن منظور
ليست إلا هذيانا من القول وباطلا من الخيال.

والبعض يطلق عليها اسم خرافة ويُقال إن خرافة
اسم رجل من عذرة استهوته الشياطين فلبث معها زمنا
ولما رجع إلى قومه جعل يتحدث بالأعاجيب التي رآها
عند قوم الجن فكذبوه ووصفوا كلامه بأنه تخريف.
والبعض رأى أن كلمة خرافة تعني خرافة النخلة بمعنى
ثمر خريف أي أجود ثمرها والعلاقة واضحة، فأطيب
الحديث وأعذبه إذ قدّم في مجلس أنس لا يماثل إلا
وجود الرطب وألّله فجامع المئين اللذة والجودة
والعذوبة، وانظر إلى حكايات ألف ليلة وليلة أو كيلة
ودمنة أو قصة عترة العبسي أو تغريبة بني هلال إلى أي
درجة يستملحها السامعون وكل منها يرمي إلى معنى من
معاني الوجود أو سر من أسرارها كالشجاعة أو الذمّة أو
التحليل وغير ذلك.

ويطلقون على الأسطورة أيضا اسم الحكاية الشعبية
ذات الأصول التاريخية، وهذا التعت للأسطورة هو
المعنى الأهم في تراثنا الشعبي إذ تقوم عليه سير كثيرة
منها سيرة بني هلال التي تفتن في سردها الراويون
والشعراء الشعبيون، فقد رمز الشاعر الشعبي أحمد
ملك الضغافسي إلى كيد النساء ودهانتهن بحكاية
الجازية التي تزوجت الشريف بن هاشم حين أصاب
أرضها القحط لتسرح ماشيتهم بأراضي الخصية ومكثت
معه حتى أنجبت ولدين ولما بلغها أن أراضي قومها
وافتها الأمطار وعمها الخصب تحلّت عليه حتى حملها
إلى أهلها وهناك رحلوا به ستين رحلة حتى أوغل
في الصحراء ثم كشفت له عن نواياها للمتثلة في
الانفصال عنه.

قال

يحكو قبل ع الجازية العصرانة

هي حرة وناسها محارير

خطبها الشريف تكون من نسوانه

قالت له ها الشي كيف بصير

يالو تعطي خزنتك مليانة

وتعطي ألف وصيف وألف بعير

أعطاها ربي بالدرك والهانة

ييس وطنها من قلة التعطير

نحج هلال متين صوبت فرسانه

لشور تونس على خيول تسير

على مجردة حطّوا على وديانة

بلقوا الربيع مفتن نواوير

ثمّه الشريف بعث ليه عوانه

خطبها خذاهما الشي بالتيسير

انح

ومنها سيرة محمد الدعباجي، والشير بن زديره
ومصباح الجربوع. وكلها صيغت في صورة ملاحم
تاريخية ترمز إلى الشجاعة والتضحية في سبيل الوطن

فمن مدح جي بقور المرحوم علي الورثة الحمروني في
قصيدته المشهورة (الخمسة اللي يقصوا في الجزة...)

جو خمسة يقصوا في الجزة *** وملك الموت معاهم
راميسهم شيطان بشره *** على تربيع دماهم
فرحوا يحاسبوها غرة *** يتباشروا بلقاهم
وقت ان شبح العين تمرى *** تكوا الخيل قداهم
والدعباجي في أيديو حرة *** يسريلهم ف عشاهم
ذوقهم كيسان المرة *** موش من القهواجي
الخمسة درجهم في مرة *** لا من روج ناجي

ومنها حكايات الغول والجن وما فيها من خيال
وأهوال يرمز بها إلى التخويف الذي يكاد يقطع الأنفاس
أحيانا. فقد حكوا أن رجلا ركب حماره وسرى ليلا
فبينما هو في بعض الطريق إذ رأى ما يشبه نصف إنسان
يقف على الأرض وأعلاه إلى عنان السماء ثم اتنى على
نفسه وصار له وجه يشبه وجه الإنسان فربه من وجه

راكب الحمار وجعل يرمقه صاحكا فسمط الرجل مغشيا عليه واختل عقله.

وعني مصباح الذي يسكن بأرض خالية مترامية الأطراف غاب ليلة عن بناته السبع فاستغلت غولة غياهبه وجاءت لهم في صورة بشعة تريد أكلهن لو لا أن جروا لهم مسجورا وقف على حراستهن الليل كله وهو يقول للغول : أنا الجرو الشباح التباح وصاني عني مصباح السبع ملاح والله ما تقطعهم، فتجيبه الغولة : ابطول الليل وناكلهم. ويقوا على تلك الحال حتى طلع النهار وانصرفت الغولة.

وكان رجل يركب جواده في أرض خالية من الناس والقمر بازغ فرأى عن بعد خيال شخص يقف في الطريق فأعد سلاحه فلما منه أنه قاطع طريق لكته إذ إقترب رأى امرأة باهرة الجمال تتحلى بذهب كثير من الرأس إلى الرجلين فهزّه فرح عارم وراح يحسب حسبت الريح في خياله، ولما وصل إليها سألته أن يحملها معه على حصانه مسافة من الطريق لتصل إلى أمها فلنى يطلب شاكرًا تلك الصدفة العجيبة التي وضعت بين يديه امرأة جميلة وثورة طائلة، لكته ما إن مشى به الحصان غير بعيد حتى أحس بشيء يلتوي برجله فنظر فإذا هي ساق امرأة وقد مها على حياة حافر الحمار فعرف أنها جنية وعصف به الخوف وعاد حصانه لأهله بدونه تلك الليلة، ثم بحثوا عنه فوجدوه بعد أيام بلا عقل يضرب في الأرض على غير الهدى : وهذه الحكاية ترمز إلى الطمع الذي لا يكون مأمون العواقب في حين ترمز التي قبلها إلى الجبن يجعل صاحبه يتصور خيالات وأوهاما لا أساس لها. فاما الغول فالاعتقاد السائد أنها ساحرات من مردة الجن والشياطين تظهر في الخلوات لبعض الأشخاص فتغول عليهم أي تتلون في ألوان وأنواع من الصور لترهبهم وتهلكهم، قال كعب بن زهير :

فما تدوم على حال تكون بها

كما تلون في أنوابها الغول

الرمزية في الشعر الشعبي :

في المعجم الوسيط ج 1 صفحة 373 تعريف للرمزية جاء فيه (مذهب في الشعر يقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيهام ليدع للقارئ نصيبا في تكميل لصورة أو تقوية العاطفة بما يضيف إليه من توليد خياله). وقال المرحوم محمد المرزوقي في تقديمه لديوان الشاعر الشعبي «القيتوري تليش» (الرمزية في الشعر الشعبي كلام له معنيان ظاهر وباطن، فالظاهر يدل على شيء والباطن يشير إلى شيء آخر قريب من المعنى الظاهر بواسطة قرينة لفظية أو معنوية غالبا ما تتمثل في إيراد بعض صفات الشيء المقصود).

ولنا أن نضرب مثلا لذلك بالفتاة الجميلة التي تزوجت شيخا ثريا فلقبها يوما شاب من عشيرتها فعاتبها على هذا الزواج غير المتكافئ وحثها على الطلاق من زوجها الطاعن في السن وأبداله بأخر شاب مثله يناسبها فقال لها

جملك إذا شئت واحداً *** وما عاد يقدر علاشي
يبيعها يا صائل الشاب *** واشري بحقه حواشي
فأجابت بقولها :

إذا زويتوا روس الأفتاب *** وعاد المعاشي يعاشي
حمل الجمل شارخ الشاب *** ما يقدراشي الحواشي
وتقول : إذ سُمع صوت احتكاك الأفتاب تحت ثقل الأحمال وصار أصحاب الجمال يتناقسون ويتفاخرون بقوة جمالهم ويقدرتها على حمل الأثقال فإن حمل الجمل الكبير لا يستطيع (الحاشي) أن يحمله، والرمز واضح فيما أراد كل طرف منها تبليغه للآخر.

وتجدر الإشارة إلى أن طريقة الشعراء الشعبيين في إيراد الرمزية في أشعارهم تختلف عن طريقة شعراء الفصيح. فإذا كان الشاعر الفصيح يكتفي بإثبات قرينة قريبة أو بعيدة تدل على المعنى المقصود، فإن الشاعر الشعبي يصرح عادة في نصّه بأنه يقصد معنى آخر غير

الظاهر فيقول في أول قصيد أو في وسطه أو في آخره
أنه : لا يقصد كذا بل يقصد كذا .

ولجوء الشاعر الشعبي إلى هذا التعميم المقصود قد
يكون لسبب أخلاقي أو بدافع الخوف أو لمجرد التفنن
وأظهار براعته في قول الشعر .

فقد ذكر الشاعر بلقاسم عبد اللطيف في ديوانه
(القوافي والقيافي) أنه كان بالخارج عندما بعث له والده
برسالة يحثه فيها على التزوج بابتنة عمه التي رمز إليها
في رسالته بغاية دقلة فقال له :

يا ليلي تتخير في الملك الجديد

مازلت تسامم في مغنلى الشراء

إشري كان الباهي والباهية تريد

ولا يهتكم باهي سومو إذا غلاء

اشري غابة دقلة اللي نصها فريد

تتباع بالرامة وتتنز في الشراء

بنت العم وزرة تحمل لين تبيد

الهرم والكلفة والكبر والعماه

فكان جواب ابنه برسالة مما جاء فيها :

هذا جواب جاني من بلادكم بعيد

فهتم الشعر ومطالب الرضاء

أنا ولدك يا سيدي ما جيتش فريد

وانتم أهليتي ما تعملوا مضاه

تبعثلي على الدقلة والخلط والجرید

والملك المتباعد والقرب والغلاء

أنتم فلاحتنا ما تعملو مفيد

وانتم هو ما ال تشروا بالترخص والرخاء

كان الحياه هنا هو دافع إلى الرمزية، ففي الريف،

وفي غيره من أوساط العائلات التونسية يحجم الآباء
للأبناء عن الخوض في أحاديث الزواج فيما بينهم،
فيلجؤون إلى الكلام بالرمز في تحاورهم .

ومن أمثلة اللجوء إلى الرمزية في الشعر الشعبي
بسبب الخوف شعر زمن الاحتلال الفرنسي إذ يخشى
الشعراء بطش المستعمر فيرمزون إلى المعاني التي

يقصدون، ومنه (شعر العكس) وهو عبارة عن إيراد
صور تعتمد قلب الأوضاع الاجتماعية المعروفة كادعاء
أن القط صار يرتعش خوفا من الفأر وأن الشاة ركبت
ظهر الذئب الخ... ومنه قول البرغوثي الكبير حمد
بن سالم وهو والد الشاعر المعروف أحمد البرغوثي :

رقي صيت من عمره تعدى سايب

استغفرت تصريف الزمان عجائب

من كان جده ضاري

وبابه بتي اليوم ليه الواري

رقت موجهت قوف الشقف والساري

وعاد السمع للوذن كان غرايب

ريت البهيمه راكبه عكاري

على ظهر ضبعه مناديه بالغايب

يقول في الطالع : ارتفع قدر من قضى عمره مهملا
لا شأن له ولا قيمة . واستغفر الله على ما تحدثه صروف
الزمان من كثرة في القلوب بسبب الغرائب التي تأتي بها .

وفي المقطع بعده يقول أصبح الوقت مساعدا لصعود
من يكون هجين الأصل حتى ارتفع قدره فوق الجميع
وصارت الأذن تسمع كل غريب والعين ترى كل عجيب .

ومن أمثلة شعر العكس هذا قول أحمد بن موسى :

من شد الدرك خاطري فد ** العكس ظهر منجد

الوقت يا صاحبي فسد ** جهار ظهرت عكوسه

ريت الضبع ضام الأسد ** ضربه لئن طاح ورقد

البك أغلى من السورد ** ضلاع شاحت غروسه

السد أقسح من اللند ** والسفل يضاف له الود

القط من القفار ترعد ** القفار كثرت فلووسه

ركبت سراكك على الهند ** وجيش العتارس على السند

الأعمى يشير من البعد ** من القرب قال ريت سوسه

الفكرن قاييم على قد ** شمّر أكمامه على الزند

يصول ويصول ويهد ** عمل في الناس حوسه

كساويه منفصله جدد ** بالخير مالي كيوسه
الخ .

ومن الرمزية بسبب الخوف كذلك الشعر السياسي
الذي برع فيه جماعة من شعراء الجنوب، وقد اتبعوا هذه
الطريقة في صياغة الشعر الوطني خوفا من الاضطهاد
والسجون، منهم الشاعر الفيتوري تليش المتوفى سنة
1944 وقد أشار إلى هذا المعنى بقوله:

بَكُوش نرزم بالكمامة مكهم
مخلوج نردم والمظلم رته
كلّ من يقول ما يقدشي يتكلم
لا يغيظني لا نبرم التفتيته
التفسير موش لازم ولاش نفهم
ولا تقعد مطلوب ولا ظنّته

يقول إنه أصبح أبكم يقول كلاما لا معنى له وعلى
فمه كمامة. إنه خائف (مخلوج) ويردم الكلام ردما
بعدما رأى بنفسه ظلمة السجن.

ويرمز الفيتوري تليش إلى الحزب الدستوري بحزب
من القرآن الكريم موضحا أن حزبه **الحزب** **الذي**
اليمن المخلطة، ويقول:

دار فعل يزين *** ها اللي اسمه في الستين
ومنه السوره فارقه

يحلف بيه بين *** المسلم معنى غارقه

وعندما احتل الألمان فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية
ظنّ التونسيون أن استقلالهم بات وشيكا لكن تبين
فيما بعد أن لا أمل في ذلك. فرمز الفيتوري لذلك
بصباة جبوب ظن الناس أن المطر آت لكن الموسم كان
كله قحطا ويسا لا فائدة فيه قال:

صنّو راح الزرع مشى *** لا عاد رجعا
وأيّس ما نماش ألما
صنّو راح الزرع خياب *** بيكبر ذاب
لا سيتل لا فرك طاب
الكوبه يأكل فيها شهاب *** زي الكلاب

أينصّل في الكاسح م الباب

فتحنا ربي ما ناب *** في الجبهة حجاب

مكتوب نعانوه عذاب

ومثل هذا المعنى عبّر عنه الشاذلي خزندار سنة 1953
حين أشيع أن المقيم العام لفرنسا بتونس وعد التونسيين
بالاستقلال ولا شيء على المستوى العملي يدل على
صده، فقال الشاذلي يومئذ:

قالوا العميد يمتى *** أن سوف تعطى حقوق
لكن رأيت سرايبا *** تريبه فينا السروق
وليس صوت التمتى *** مما إلينا يسروق
فأما القسم الثالث من هذه الرمزية فهو المتعلق بالتفنن
في قرض الشعر وتنميق القول فيه: فإن الشاعر يأتي به
غالباً في صورة قصة رمزية محكمة البناء يقوم بدور
الطوّلة فيها صياد يغدو للصيد في البرية فيقتني أثر
غزالة تحاول بالهرب للنجاة منه لكنه يصرّ على اصطيادها
هي بالذبح مهم كلفه الأمر، ثم لا يلبث أن يصصرها
ويضع **بها** **من** **لحمها**. وينتهي الشاعر قصيده عادة بأنه
لا يعني غزالة تسرح في الغلاة وإنما هو يقصد امرأة
جميلة أرادت الإفلات من حباله فلم تفلح. والذي
يقصده الشاعر من صياغته لمثل هذا النص إظهار قدرته
الفائقة على التلاعب بالألفاظ بتحميلها عديد المعاني
الظاهر منها والخافي بأسلوب تتوارد فيه الكلمات
والأفكار في نسق بديع.

من ذلك هذا القصيد للشاعر حمادي الفيلي وهو
والد الشاعر المعروف نجيب الذبيبي:

عين إلّي شاش *** ناكّر حتّه شوشّت لاش
وبعد إلّي طاش *** راعو ولى فشط الهوش
شاف النشاش *** صياد اليرقب فشاش
جامن لغباش *** صايهم ومبكر مغشوش
عمر لوباش *** سفياشي حيو نواش

القطع بحثا منها عن مقر لها منه ثم ذهب عنها فزعا
 إذ لم يلحق بها الصياد وعادت للانتظام مع القطيع ،
 لكن الصياد كان عزم على اصطيدها فوجه نحوها
 سلاحه وأطلق رصاصا لا يخطئ هدفه فخرت على
 الأرض والدماء تتزف من جراحها عندئذ ذبحها
 وسلخها بمكان مشمس ثم أنفجح لحمها على نار
 أوقدها وتركها للآخرين يقتسمون لحمها ، وهو
 مصير يبعث على الأسف لأن تلك الغزالة جميلة
 أليفة واعدة لكنها تعيش بين أناس جبناء لم يستطيعوا
 حمايتها منه .

والشاعر يصرح أخيرا بأنه لا يصور بشعره هذا
 فاجعة حلت بغزال ولكنه يعني امرأة تتزين بـ(نواش)
 متأودة اغراء فيكثر من حولها المعجبون بها .

نار الصبّاش *** طاح مكّس جا مفروش
 جرا لؤا دويّاش *** ذبحو وسلخو في سماش
 ولم القشقاش *** وكّج لحمو وما حرقوش
 وقسموه ابطاش *** علّ يسوى وال ميسواش
 ريم الحوحاش *** رخص لحمو في ناس نهوش
 ماشني علّ شاش *** تمثّل في زين النواش
 تمشي دو باش *** ماذا دربت من مطقوش
 يقول : إن عين المرأة المتحدت عنها كعين غزال ،
 وقد جرى لها يوم سقطت في حباتل صاحبها ما
 جرى لغزالة كانت بالفلاة مع قطيع غزالان فارتاعت
 إذ شعرت بصياد ما ينفك يترصدها وجرت بعيدا عن



ملاحظات عروضية حول المجموعة الشعرية «هذا... ما قلت لي» للشاعر محمد الهادي بوقرة

هبناء جذّة السعفي / باحثة، تونس

أنّه كان ينظمها ويضمتها في جذافات أو دفاتر ثم يرجع إليها ليعيد تنسيقها حسب الموضوعات أو الأغراض أو الهوى؛ لقد أراد محمد الهادي بوقرة لشعره أن يجيء مجيئاً (étoté) لأنه جُبِلَ على الإحتفاء بالقصيدة أكثر مما قد يحضّي بالديوان؛ لأنّ القصيدة رؤيا ومكاشفة شعرية أمّ الذبّاب فرامع ومشروع إبداعي، ولو كان للديوان الأسبقية الأنطولوجية على القصيدة لعكّر البرنامج صفو الزّوبا ونغّيات المكاشفة. إنّ من الخطأ المنهجي أن نكتفي بتاريخ الطبعات حين نصدّق لمعانيه القصائد.

تنبو قصائد «هذا... ما قلت لي» عن شاعرية رفيعة وطبع خاصّ وشفافية لغوية تدلّ على أنّ الرّجل شاعرٌ مُخسّنٌ مُجيدٌ؛ دلّ على ذلك تصرفه في أنواع الشعر من الغزل والأوصاف والرّثاء والحماسة كشف عن رقة وإبداع وحسن لا تتأتّى إلّا لشاعر مطبوع ناقب الفهم راسخ العلم واسع الأفق نافذ الخاطر متوقّد الفكر.

إنّ نظرة أولى للخصائص العروضية للقصائد تكشف أنّ الرّجل قد استقامت لديه الآلة فاللاحظ في قصائد الديوان ومقطعاته أنّ الأوزان توزّعتها الأغراض والمعاني طرداً مع ما يحصل من التّجانس والتّساوق بينها ويبدو أنّ الشاعر عارف أنّ الأوزان ليست على سواء في طبيعتها

تأتي هذه المقالة قراءة عروضية لقصائد كتبها الشاعر التونسي محمد الهادي بوقرة بين سنتي 1974 و2001 صدرت له عن دار الإتحاف للنشر في طبعته الأولى لسنة 2002.

اختار الشاعر لمجموعته الشعرية عنواناً دالاً محيلاً: «هذا... ما قلت لي» ولو صبح أنّ الناظرين تستعمل عتبات محيلة إلى بنية النصّ (على مذهب جيرارد جينيت G. Genette) فإنّ عنوان الديوان يفتح لدى المتلقّي أفق ترقّب قصائد مكاشفة بين الشاعر ونفسه أو بلغة أخرى فإنّه يرجي أن تكون القصائد شكلاً من أشكال حديث الذات للذات، وقبل أن نتحسّس مؤجلاً إلى عالم الديوان فإننا نشير إلى عتبة أخرى تنكس قيمة توجيهية كبيرة في عمليّة القراءة هي عتبة تواريخ القصائد، وذلك أنّها تكشف عن المسار التطوّريّ الذي سلكه الشاعر في ثابا تهرته الإبداعية على امتدادها فإذا يعود أقدم قصيد في المجموعة (الثور والمطحنة) إلى نوفمبر 1974 فيرجع قصيد «هذا... ما قلت لي» إلى جويلية 2001 أي زهاء شهر قبل كتابة مقدّمة الديوان ولم يجرّ ترتيب القصائد وتوزيعها في المجموعة وفقّ تسلسلها الزّمانيّ وهو ما يفرّج بتصدّر طريقة الشاعر في التعامل مع قصائده التي يبدو

الإيحائية ولا في مجالاتها الإبداعية وذلك ما نبيته في ما سيأتي من فقرات في دراستنا هذه.

يأتي محمد الهادي بو قرّة في زمن شخّث فيه القرائح وكاد أن ينضب فيه معين القريض ليعيد للشعر جمهوره ويرة عنه غربته وذلك أنّ الرّجل بدا متصراً إلى قصيدة الشعر في عصر تسلّط ما صار يعرف في الأدبيات الأجنبية بقصيدة الشر.

اشتمل الديوان على خمس وعشرين مقطّعة وقصيدة توزّعت على نحو ما يأتيك في هذا العرض:

- ستّ قصائد عمودية بمجموع ثمانية وستين بيتاً ثلاث منها في بحر الخفيف بمجموع ثلاثة وعشرين بيتاً واثنان في بحر البسيط بمجموع واحد وثلاثين بيتاً وقصيدة مفردة في بحر الطويل بمجموع أربعة عشر بيتاً وهو ما يبيته الجدول التالي:

عدد الأبيات والقافية	البحر الشعري	العنوان	الصفحة
18/ موزعة رائية	البيط	رحلة الأحزان	19
09/ ق	الخفيف	أشواق	31
14/ قأ	الطويل	قربان القصيدة والوطن	57
04/ م	الخفيف	وأعطاني الحبر حمر الكلام	133
10/ نأ	الخفيف	نرجيلة الوقت	157
13/ نأ	البيط	غصن الآه	175

- أما القطع الموزونة والحرّة في عدد تعيّلانها والمتحرّرة من القافية الموحدة والتي كان بعضها شبيهاً بالوشح من حيث تعدّد قوافيه ولزوم اعتبارها في خواتم بعض الجمل وبعض الفقرات فقد جاءت في أربع عشرة قطعة

- ضمّ الديوان كذلك أربع قطع ثرية لم تلتزم بوزن وإن لم تخل من إيقاعات داخلية.

بينّ لدى القارئ ذلك الحضور الكاسح لبحر المتدارك وظننا أنّ ممّنّى هذا البحر بقسميه؛ أي خيب المتدارك (فاعلن مكزّرة) ومحدث المتدارك (فاعلن مكزّرة) (1) قد رسخ في أذن الشّاعر الحناسة وفي حافظته الرواية وقربحه الدّفافة رسوخاً جعل جلّ إنتاجاته في هذا البحر (12 قطعة) ولم يكن له في بحور المتغارب والرّمل والواو والرّجز إلّا قطعة واحدة في كلّ بحر (2). كما جاء في الديوان قطع صعب التقيّد فيها بوزن فهي ثرية لا شعريّة (3) ويمكن أيضاً ملاحظة قطع عديدة أخرى صمّبت التقيّد فيها بوزن واحد بحيث خاضعت عدّة بحور

فمن ذلك مثلاً قصيدة "الثور والمطعنة" (صص. 51-54) فقد جانب صانعه وزناً وممّنّى إذ تقاسمت القطعة أوزان عديدة وبيّن ذلك من خلال الأمثلة التالية:

- آه لو يقطع الآن زنده (ص. 51) - متدارك خبيب + رمل
- كان يزرع أشجار خبز (ص. 52) - متدارك خبيب + محدث + رمل
- ويفتخر واحات ماء (ص. 52) - محدث خبيب + رمل
- أي شيء ستأكل [الآن] (4) بعده - الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)
- بجوع ويقطأ وحده - المتغارب (فعولن فعولن فعول)
وقد شابهت قصيدة "اعتذارات" (صص. 25 - 28) سابقتها في توزّعها على أكثر من بحر حيث جاءت أبياتها الأربعة الأولى وشطر البيت الخامس منها (صص. 25 - 26) موزونة مقلّدة على زنة الرّمل (فاعلاتن فاعلاتن

فاعلات) أما بقية القطعة (صص. 27 - 28) فقد فقدت توازنها بفقدان وزنها وقافيتها حيث لبست تعجيلات الحجب مذيلة بالزمل:

أُذري طول صمتي... (ص. 28) - فاعلن
فاعلاتن/ أنت أحلى وأروع (ص. ن. ١) - فاعلن
فاعلاتن.

كما هو شأن قصيدة "مرثية لأشياتنا الصغيرة" (صص. 179 - 190) فقد جاءت أشطر الصفحة الأولى منها (ص. 179) على زنة المتدارك المحدث وإن خالطها بعض اختلالات في بعض الجمل أما الصفحة الموالية فقد جاء المتقارب مهمتها عليها: "وأعلو شجوننا/ فألقاك أبهى وأحلى/ وتهدر في مدن العمر أغنيتي/ (...)/ ويعلو دمي في القصيدة" (ص. 180) في حين لم تسلم من جمل الصفحة 183 إلا جملة واحدة: "حبنا كان كل الوجود الجميل" (حجب متدارك) وجاءت جملة واحدة تنقصها حركة في الأول: "ساحة ودرونيا" (عولن فعولن) وست جمل تصدّرت تفعيلية المتقارب فيها حركة زائدة: "تهامس في صمت حبات الذل/ وحكايا أميرة ملكة الجن/ تخرج من قفها دغلا قلوبنا/ وتضرم ليل المحبين واحة نار/ فيعانق بوح التواذ وجد النخيل/ وتبه مواويلنا في القفار" (ص. 183)؛ نلاحظ الحركة الزائدة في: تهامس/ وحكايا/ وتضرم/ فيعانق/ وتبه وكلها تعطي "ت/ فعولن"

أما أشطر الصفحة 184 فقد اختلط فيها وزن المتقارب بالزمل والمتدارك:

- حيناً كان دنيا بسيطة - فاعلن فاعلن فاعلاتن
- كان بعض دروب وبعض مساكن - فاعلن (3x)
- فاعلاتن
- كان كونا عجيبا ولكن - فاعلن فاعلي فاعلاتن
- فلماذا تلاشت إذن - فاعلن (3x)
- طرقات الطفولة والمستحيل - فعولن فعولن فعول
- وتناهت إلى عرض هذا - فاعلن (2x) فعلاتن

- وذلك الجدار - فعولن فعول

وهكذا تواصل عند الشاعر الخلط بين الأوزان إلى آخر القصيد.

أما ما جاء على غرار الموشح في الديوان فنذكر منه قصيدة "بسم الهوى" (صص. 35 - 38) وقد جاءت على حجب المتدارك وشابهت الموشح في تعدد قوافيها مع ملاحظة وجود خلط في الوزن بالصفحة 38؛ البيت:

"أَنْ [Ø] باب صدري برغم الرّناج/ ضربته بروق الهوى فانفتح"

ومقترحنا لإصلاح الخلط الوزني أن يضيف الشاعر "ما" الزائدة إلى القاسخ "أَنْ" فيصبح البيت:

"أما باب صدري برغم الرّناج/ ضربته بروق الهوى فانفتح".

إنّ أبرز ما يسمّى قصيدة محمد الهادي موقرة هو التبرّة والسرّ صوت والصوت عدد والعدد إيقاع تشكّل معه وعبره الصورة الشعرية في اشتغال القصيد وتتميز الصورة الشعرية لدى الرّجل بصفاء ينكشف وينبئ بسنن في حلال صفاء مشربه وهو ما يعطي القصيدة ملامحاً وروعةً وإلّا فإنّ غيرت القصائد بذلك الإيقاع الأخاذ فلم تخل من كثير من عروضية نفث على بعض منها من خلال ما نورد من أمثلة مختارة من الديوان:

- "دَحَلْتُ كم مدن سحرية فإذا/ جميع أطفالها حجر" (الديوان، عينك ورحلة أحزاني، ص. 21) ونفتح كصوب: ".../ جميع أطفالها [في أرضها] حجر" فيكون بذلك على زنة البسيط (متفعّلن فاعلن مستفعّلن فعولن) وفي الصفحة نفسها نقرا:

- "كان في كفه جمجمة حزينة" وكان الوزن ليستقيم لو قال: "كان في كفه [ح]ـه".

في قصيدة "أشواق" وهي من الخفيف نقرا بالصفحة الواحدة والثلاثين:

- "إنّني العاشق الذي لم يسعني/ في الهوى حبري

ولا أوراقي" والصواب طبعا "في الهوى [لا] حبري
ولا أوراقي" والزاجح لدينا أنّ خطأ كهذا يعود إلى هفوة
طباعية فلا يكون من شاعرنا مثل هذه الهفوات.

كما نقرأ في قصيدة "الفدائي" وهي على بحر الرمل
في الصفحة الثالثة والستين:

"لم يزل يدمن أوجاع الرّحيل/ مبحرًا في دمه
يرحل من جيل إلى جيل"

وكان بإمكان الشاعر أن ينجو من الخطأ الوزني لو
قال:

"يرحل من جيل إلى لـجيل" كذلك غبّد بالصفحة
التي تليها (ص. 64):

"كان في جنته يمشي يترجّل" وكان الوزن ليستقيم
والمعنى ليكتف لو قال الشاعر مثلاً: "يمشي [الهويني]
يترجّل"

ونقف في رصد ما تسرّب إلى الديوان من بعض
هفوات في الوزن عند قصيدة "طرفة تستضيف الكون"
(صص. 91 - 95) حيث كادت كل الأعجاز تخجل
في الميزان وإن سلمت كل الصدور كما لنحفظ بالصفحة
الخامسة والتسعين خروجاً عن وزن الوهر (وزن المصيدة)
إلى بحر الكامل: "يأتي وفي أهدابه وحطاه". وبشير
إلى أن مثل هذه الأخطاء، على قلتها، لا تشين الديوان
فإن هي إلا كالثبّة في الفرس لا تشينها حتى تكثر
فتصير بلقا أو كالحقوة في الشعر لا ترينه حتى تكثر
فتصير ققطاً أو كالثبّة في اللسان لا تعيه حتى تكثر
فتصير خرساً ومع ذلك فلا بدّ من الإشارة إلى وجود
بعض أخطاء أخرى قليلة توزعت بين نحوية تركيبية
وهجائية إملائية وإحالية تعريفية.

من الأخطاء التركيبية قوله: "ونحن غريبتين في مدن
الوقت" والصواب طبعا "غريان" ومن الأخطاء الإملائية
نذكر قطع همزة الابتداء في صيغ المزيد في موضعين من
المجموعة أحدهما في رسم كلمة "انسفمت" (كتبها:
إنسفمت) بالسطر الثالث من الصفحة 103 وثانيهما في

رسم كلمة "اعتذارات" وهي عنوان قصيد في بحر الرمل
سبق أن ألمنا إليه ومعلوم وفق أصول علم الإملاء أنّ
الهمزة لا تقطع في أي من الكلمتين

ومن أطرف ما ورد من هفوات في الديوان ذلك
الخطأ الإحالي تحت عنوان قصيدة "طرفة تستضيف
الكون" حيث ذكر الشاعر في تعريف طرفة أنها "واحدة
من أجمل مدن الشمال الشرقي التونسي" والحق أنها تقع
بالشمال الغربي لتونس.

الملاحظ من خلال ما تقدّم أنّ النظرة الإحصائية
المقارنة للقصائد التي تضمّنتها المجموعة لا تكاد تظهر
ما بينها من تفاوت في الصناعة أو في النفس الشعري
ونسج الكلام اللهم إلا من ذلك الاختلاف في طرائق
القول حتى ليحتج لنا أن نحكم بأنّ القصائد تكاد تنضام
كلّها في طبقة واحدة وإنّ أظهر ما في قصائد محمّد
الهادي بو قرّة "هذا... ما قلت لي" مرة أخرى:

بعد هذا العرض المسحي لما تميّزت به قصائد ديوان
"هذا... ما قلت لي" نحاول تقديم قراءة غياور فيها
الدراسة الإيقاعية العروضية إلى المقاربة الأسلوبية
المصنوية وقد اخترنا أن يكون اشتغالنا على ما اعتبرناها
قصيدة للقصائد في الديوان ونقصد تلك التي حملت
والديوان العنوان نفسه أي: "هذا... ما قلت لي".

نلج دراستنا للقصيد من أولى عتباته الدالة ونقصد
العنوان وقد أسلفنا على سبيل الإلماع أنّ للعتبات قيمة
توجيهية كبيرة في عملية القراءة ونقصد بالعتبات (les
seuils) جملة العلامات الحدودية غير البنيوية أي غير
الذاخلّة في بنية النصّ والتي يكون لها تأثير ما على
عملية التلقّي ويمثّل العنوان واحداً من هذه العتبات
وتميّز في العناوين بين طائفتين أو ضربين يختلفان من
حيث قيمتهما الإحالية وكذا درجة ارتباطهما بالمتن هما
العناوين الخطائية (les titres rhématiques) والعناوين
الفحوية أو الشيمية (les titres thématiques) والفرق
بينهما أنّ النوع الأوّل يكتسي قيمة بلاغية (rhétorique)
قيّة في حين يفترض أن يسطوع الثاني بوظيفة إحالية

فقد حفر الوقت وجهي
وأوقني في المدى مشجبا للغيوم
وعودني أن أكون
وأبقى كآتي قط هنا لم أكن
أه، من؟

لكآتي سؤالي...
أو كآتي احتمالي...
أو... كان...
.....

الحساسية التراثية عند محمد الهادي بوقرة:

قبل الحديث عن الحساسية التراثية عند محمد الهادي بوقرة يحسن البدء أولا بتبيان مرامنا من الحساسية التراثية ذاتها فنقول إننا نقصد بها درجة ارتباط الشاعر بمقومات القصيدة التراثية، ومعلوم أن الشعر عند العرب يرتبط بمقومات أجمعة حساسية هي اللغة والإيقاع والصورة والنظم. **وقد مثلت ظاهرة الارتباط بهذه المقومات واحدة من المشكلات العارضة في طريق الحركة الإبداعية منذ أن أشعلت نازك الملائكة وبدر شاعر السياب وبلند الحديري وعبد الوهاب البياتي في العراق وصلاح عبد الصبور (5) ومجايلوه في مصر جذوة ما صار يدعى بقصيدة الشعر الجديد أو قصيدة الشعر الحر الأمر الذي جعل الشعراء والنقاد ينقسمون شيئا في أمر تحديد الصيغ والقوالب. ولعلّ عودة إلي ديواننا المدرس تسمح لنا بتأكيد تحقق الجمع بين التجديد والمحافظة في آن. فلم ينسلخ محمد الهادي بوقرة تماما عن القالب الشعري الكلاسيكي ولكنه مع ذلك لم يكن مقلدا فتصّحّ مغامرة إبداع نصّ شعريّ مغاير لغة ومعجما وإيقاعا ونضجيرا لهموم إنسانية صميّة.**

ولعلنا نفتح من خلال هذه الفقرات للباحثين أفق نقضي المصادر التي كوّنَت الشخصية الإبداعية للرجل،

(référentielle) إيلاغية (informative) وظلّنا أنّ عنوان القصيد يدخل ضمن الدائرة الأولى وهو ما أعطاه تلك القدرة على أن يمارس على المتلقي ضربا من الترقّب قبل فتحم عالم القصيد وكان على الشاعر أن يحرص على عدم خيانة ترقّب متلقيه فجاء قصيده على نحو ما بشر به العنوان: حديثنا تنهّ الذّات إلى الذّات أو إخبارا عن حديث الذّات للذّات.

بعد أن وقفنا أمام وصيد العنوان نحاول الولوج إلى عالم القصيدة لنقف عند عتبة أخرى ذات قيمة صوتية وهي الأوزان فقد جاءت القصيدة على زنة محدث المتدارك (فعلن مكررة) وهو ما أعطاهما نغما خاصا يكاد يملك على الغارئ جانب الفكر حتّى يطعم به أمام غلوة السّحر ولا ريب أنّ الرجل قد تشبّعت أفناء وطرب سمعه لقصيدة «يا ليل الضّب متى غده» ولو كان في المقال فسحة لقراءة تناصيّة لبيّنا للغارئ ما بين القصّيدين من نقاط التّقاء كثيرة وافرة ولعلّ أظهر تلك التّقاطعات التّقاوَمَا في مرارة المكَاشفة مع الذّات لحظة الإحساس بالازدوار عن رَاهن الوجود ولم يختلف الشّاعران وتجاوَا إلا في أنّ لكلّ منهما بلواه كما أنّ الحصريّ هبّ إلى الليل مناجيا إياه شاكيا إليه مصابه وحلقة في آحين معًا محمد الهادي بوقرة إلى ذاته وفي عودته إلى ذاته تعبير عن معنى عميق يعكس حالة اغتراب يعيشها الشّاعر نتيجة إحساس حادّ بالازدراء لراهن الوجود ولعالم الناس دفعه إلى الازدوار عن رَاهن الوجود ونفيه طلبا للتحقّق في عالم الذّات. إنّ العالم بالنسبة للشّاعر ليس بيته بالمعنى الوجودي فالشّاعر بهذا المعنى غريب عن العالم مغترب فيه وبه ويضرب هذا تصوّر بعيدا في التراث الصّوفيّ حتّى لكان الشّاعر يطلب «راحة اليأس من السّوى» أليس جوهر التّصوّف أنّه «قطع العلائق واليأس تَمّا في بد الخلاقين»؟

لنستمع إليه في آخر القصيد:

«كان في الأمر شيء أعانيه فوق الجنون
وما كان يُسمح لي أن أجنّ

ونكاد نغزم أنها بيئة الجريد مضافا إليها بعضا من هوامات
الرجل الذاتية. فالمستقرئ المشهد الشعري التونسي في
اتساعه يلحظ أنه قد توزعت مدرستان كبريان هما مدرسة
القيروان ومدرسة الجريد ولأمر ما كانت الحساسية
التراثية عند المتتمين إلى المدرسة الأولى أشد وأوثق.

ولنا أن نذكر من شعراء القيروان من جيل المخضمرين
الشااذلي عطاء الله والتاصر الصدام ومحمد المزهود.
ومن المحدثين جعفر ماجد والمصنف الوهابي ومحمد
الغزي وعمر منصور ومن شعراء الجريد لنكاد نجد منهم
من شذ عن التيار التجديدي حاشي محمد الحضر حسين
فقد جنح أغلب شعراء الجريد إلى مستويات عديدة من
التجديد إن في مستوى الصور وإن في مستوى التيمات
والاشكال. ونذكر من هؤلاء أبو القاسم الشابي
ومصطفى خريّف ومحي الدين خريّف والميداني بن
صالح وغيرهم (6).

ولقد جاء الديوان تعبيراً شفيفاً عن نفس عليّة
تطهرت من أوشاب الرّغبة وأوضاع الحياة وهو ما عبّرنا
عنه بطلب «راحة اليأس من السّوى».

لقد كفّ الرّجل نفسه عن سواها فأنشأ بيتاً لها
شده الذي هو شدها وشجاء الذي هو عين شجاءها
وليت شعري كأننا ونحن نقرا «هذا... ما قلت لي»
نستعيد قول مهيار الديلمي.

ملككت نفسي مذ هجرت طمعي

اليأس حرّ والرّجاء عبد

المصادر والمراجع

- بو قرّة (محمد الهادي): المجموعة الشعرية 'دار الانحاف للنشر الطبعة الأولى 2002.
- القرطاجي (حارم). منهاج اللغاء وسراج الأذناء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة 'دار العرب الإسلامي- بيروت 1986 ص 194.
- بن عمر (محمد صالح):. الحساسية التراثية في القصيدة القبروتية المعاصرة' مجلة 'حجاب المعرفة' العدد 42 'نوتس' نوفمبر ديسمبر 2004.

- Genette (Gerad) Seuil, éd ; seuil :Paris 1987pp134-149

الصفحة	القصيدة	البحر الشعري	عدد الأبيات والقافية
3	وَقُلْ (قصيدة استهلاكية)	التندارك المحدث	6- حمل شعريّة متعدّدة القوافي
38 - 35	بسم الهوى	التندارك الخيب	قوافٍ متعدّدة/ 41 شطرًا
43 - 41	عيالك وعذريّة الأشياء	التندارك المحدث	قوافٍ متعدّدة/ 33 شطرًا
73 - 71	سيد الوقت	التندارك الخيب (إلا الجزء الأخير)	قوافٍ متعدّدة/ 22 شطرًا
87 - 85	لي شمسي الثلاث	التندارك الخيب	قوافٍ متعدّدة/ 39 شطرًا
108 - 103	هجرة الحرف التي	التندارك الخيب	قوافٍ متعدّدة/ 68 شطرًا
113 - 111	مرثية المصطفى	التندارك المحدث	قوافٍ متعدّدة/ 35 شطرًا
120 - 117	إععادة الشاعر	التندارك الخيب	قوافٍ متعدّدة/ 32 شطرًا
130 - 123	بياض الكلام	التندارك الخيب	قوافٍ متعدّدة/ 59 شطرًا
150 - 133	وأعطاني الخبر جسر الكلام	التندارك الخيب (باستثناء الأبيات الأربع الأولى في الخفيف)	قوافٍ متعدّدة/ 157 شطرًا
161-164	زهره السوداء	تندارك الخيب	قوافٍ متعدّدة/ 42 شطرًا

(2) يذكر له في المقارب قصيدة «عود على بدء» (صص 47، 48) وهي الزمّل قصيدة «الفناني» (صص 63-64) وهي الوافر قصيدة «طرفة تستصف الكون» (صص 91، 92) وأخيرًا في الزجر قصيدة «ما أبعد الدنيا» (ص 127).

(3) ضمّ الديوان أربع قصائد منشورة بذكره وهي «شربة لأول الله» (ص 117)، «شربة لأخر الماء» (ص 104)، «الأميالا» (ص 99)، «فصاحة» (ص 100).

(4) يشير إلى أنّ كلمة «الآن» الواردة بين معقوفين قد أضاعها إلى الشطر الشعري حتى يستقيم الوزن.

(5) تحذر الإشارة في هذا المقام إلى قصيدة «شقن زهران» التي نشرت للشاعر صلاح عبد الصبور في عام 1964 في جريدة المصري والتي كانت بحقّ تشييراً عميلاً ما سمي بقصيدة الشعر أو قصيدة الشعر الحز أو قصيدة التفعيلة وإن كان عبد الزحمان الشوقاوي قد سبقه إلى كتابة قصيدته «من أب مصري إلى الزنيس ترومان» ولكنّ عبد الصبور كان أشدّ تأثيراً في مجاليه.

(6) بن عمر (محمد صالح). الحساسية التراثية في القصيدة القبروانية المعاصرة مجلة رحاب المعرفة العدد 42 تونس نوفمبر ديسمبر 2004.

الأمين الدائم لجائزة نوبل للأدب

هوراس اينكدال :

لا نتوفر في الأكاديمية على مختصين في اللغة العربية

حاوره : جبروردي
ترجمة : حسن الوزاني / كاتب وأديب المغرب

الأسماء التي اقترحها هؤلاء. وفي مقابل ذلك، صار النادي الدولي للقلم أقل تأثيرا من السابق. وانطلاقا من هذه الاقتراحات تعد لجنة نوبل، المكونة من أربعة أعضاء، لائحة وسيطة تضم عشرين إسما، خلال شهر أبريل. ونتوصل، في اجتماعنا الأخير الذي انعقد في شهر ماي، إلى تحديد لائحة ضيقة تضم خمسة أسماء. وثمة قاعدة غير رسمية تنص على ضرورة مرور الكاتب من هذه اللائحة مرة واحدة على الأقل قبل تمكنه من الحصول على الجائزة. وهي قاعدة تعود إلى سنة 1938، التي تم فيها ترشيح بيرل بوك بعد ترشيحه الأول، وهو ما تم اعتباره فيما بعد اختيارا غير حكيم.

وتعرض هذه اللائحة إذن على بقية أعضاء الأكاديمية، وهم الذين سيتولون التصويت خلال شهر أكتوبر، على أن يقوموا بقراءة كل الأعمال خلال الصيف. وأذكر أنني لما أردت السفر في عطلة، خلال السنة الأولى من التحاقني بالأكاديمية، كنت مجبرا على حمل ستين كيلوغراما من الكتب.

يعبر هوراس اينكدال، البالغ من العمر 58 سنة، والذي يشغل منصب الأمين العام لجائزة نوبل، الرجل الذي يرغب كتاب العالم في استمالته. وهو أحد أعضاء اللجنة الأربعة المخول لهم باختيار الفائز الحقيقي بالجائزة التي تثير شهية كل كتاب العالم.

• كيف يصير الكاتب مرشحا لجائزة ؟

القاعدة الأولى أنه لا يحق لأي كاتب أن يرشح نفسه. ونسقي، فيما بيننا داخل الأكاديمية، الكتاب

الذين يؤمنوننا بأعمالهم الكاملة مع إهداءاتهم به الكتاب الانتحاريين؟

وفي كل سنة، نطلب من عدد من الأكاديميات والجمعيات والأساتذة والشخصيات الأدبية، وبالطبع أيضا من الحاصلين على الجائزة، تقديم اقتراحاتهم. وتتوصل كل سنة بما بين 300 و400 ترشيح. ونولي كثيرا من الانتباه لاقتراحات الحائزين السابقين على الجائزة ككنوتر كراس وسيموس هيني وإلفريد جلنيك. وحين يتم فتح أرشيف الجائزة، تستجابون بالذهة إزاء

• لكن، كيف يتم اختيار خمسة أسماء من مجمل الأدب العالمي؟

- نحن نقرأ كثيراً، وفي المجمل، أضرب أن الأكاديمية تتحدث وتقرأ بعشر لغات، بما فيها الصينية. غير أننا لا نتوفر على مختصين في الهندية وفي اللغة العربية. ولذلك، نطلب تقارير من خبراء بكثير من السرية. كما أنه بإمكاننا أن نطلب ترجمات لاستعمالنا الخاص.

ففي سنة 1996، على سبيل المثال، جاء مترجم سلاني إلى الأكاديمية، وقام بترجمة عدد كبير من قصائد الشاعرة البولونية فيسلاف شيمبورسكا، وقد فازت بالجائزة خلال تلك السنة.

• كيف تتمكنون من إبقاء هذه اللائحة المحدودة قيد السرية؟

- قوانيننا غير إنسانية أبداً. ففي منتصف كل سنة، أذكر زملائي في الأكاديمية بكون نظامنا يمتدنا من البوح بأي شيء يخص الجائزة لشركاء حياتنا. فزوجتي نفسها لا تعلم بمن سيفوز بالجائزة. لقد أويت القيمة العسكرية في المخابرات، واستفدت من الأثر كثيراً. ومنذ تمت فرصة مراسلة الكترونية بين عسويين من الأكاديمية قبل سنوات، تم منع أي تواصل عبر البريد الإلكتروني. وبعد اجتماعات الخميس، يتم جمع كل الأوراق المتبقية على المائدة لإعدامها. ونحن نذهب لتناول العشاء بعد كل اجتماع، بالمطعم المجاور للأكاديمية، نحرص على استعمال الأسماء المستعارة لكل مرشح. وأخيراً، وإبتداء من شهر شتير، أوأظب

على الإطلاع على بعض المواقع التي تطلق رهانات على جائزة نوبل للآداب. وحينما أجد أسماء من اللائحة المعلقة تروج في هذه المواقع أشعر بالقلق.

• كيف يتم اتخاذ القرار النهائي؟

- نجتمع كل خميس ابتداء من 20 شتير، وذلك للنشاور بشأن النتيجة. ويعرف تاريخ الإعلان عنها في آخر لحظة. وعلى العموم، تبرز، بشكل سريع، ثلاثة أو أربعة أسماء على رأس اللائحة. وتكون النقاشات متحمسة ومستندة على الحجج. وبحكم وفاة عضو من اللجنة ومرض آخر، صرنا 14 عضواً. ويقتضي الفوز بالجائزة الحصول على ثمانية أصوات. وحينما تنتهي إلى الاتفاق على اسم معين، أنسحب خفية من القاعة إلى مكتبي حوالي الساعة الثانية عشر والنصف، حيث أحاول البحث عن الفائز لأخبره بالنبأ المفرج. وفي الساعة الواحدة، أفتح باب مكتبي لأعلن الخبر أمام الصحفيين.

• أي التوجهات الأدبية الجديدة التي ينتبه إليها أعضاء اللجنة؟

يؤكد القارئ أنه مع فوز جليليك سنة 2004 دخل جيل أدب الثمانينات لائحة التتويج. وقد مكن جيل جديد من أعضاء الأكاديمية من تجديد مؤسساتنا. وأضرب أنه لا يمكننا الآن اختزال الأدب إلى الخيال أو الشعر، إذ يوجد الآن ما أسميه بـ«الشهادة»، وهو أدب جد هام، وقد يتمظهر، على سبيل المثال، عبر أدب الرحلة أو كتابات ليقى ستراوش أو بعض الكتابات النقدية الأدبية. عن مجلة لير الفرنسية، عدد أكتوبر 2007

جائزة نوبل تفتح بعض أرشيفها :

تحت أكاديمية جائزة نوبل للآداب، بمناسبة ذكرى مرور خمسين سنة على حصول ألبير كامو على الجائزة، وبشكل استثنائي، أرشيفها لمجلة لير الفرنسية. وتكشف من خلال الأرشيف، وبشكل لا يخلو من مفاجآت، كيف تم تزويد أندري جيد وفرنسا مورياك وألبير كامو، وكيف أخفق أندري مالرو في الوصول إلى الجائزة.

كامو بدون دعم فرنسا (1957) :

لحسن الحظ أن ألبير كامو لم يكن يعول على دعم مواطنيه للإحراز على جائزة نوبل. ففي منتصف الخمسينات من القرن العشرين، وفي الوقت الذي كانت فيه فرنسا تدفع بمشاهير قدامى، كجون رومان وجورج دوهاميل، كان ألبير كامو يحظى باهتمام خاص بستوكهولم. ويكشف أرشيف الجائزة عن كون كامو كان مدينا في جانب كبير من حصوله على الجائزة لعناد وإلحاح عضوي أكاديمية الجائزة (السويديين هانز هيلار كولير وبيرج إكبرغ). فهذان الرجلان المشغلا، وبذرة بأس، كامو سنوات 1949، وكان يبلغ من العمر حينها 35 سنة، و1952 و1954 و1955 و1956. وكدليل على الاهتمام الذي كان يحظى به، كان كامو موضوعا لما لا يقل عن أربعة تقارير خاصة به. ونجد في أحد هذه التقارير، وهو في ثلاثين صفحة وقد كتبه هولجر أهلينبوس سنة 1949 : «بفضل إرادته الحديدية واستقامته التي ظلت ثابتة في كل الامتحانات، وبفضل إنسانيته، يعتبر كامو أحد الوجوه الأساسية في الأدب الفرنسي الشاب». ولم يكن نضبه «الثائر»، الصادر سنة 1951، يعتبر نضبا أدبيا يكفي لتحقيق التميز. وفي مقابل ذلك، استطاع نضبه «الانهيار» الصادر سنة 1956، أن يرفع إشادة خاصة من أعضاء الأكاديمية التي أقرت في تقرير لها أن «اللجنة تعتبر هذا الكتاب عملا أدبيا كبيرا يقوّي بالتأكيد طموح ألبير كامو للحصول على جائزة نوبل، غير أنه يتوجب انتظار سنة أو سنتين

لتأكيد قرارنا». وقد كانت سنة واحدة كافية. فبالرغم من المنافسة الحادة التي شكلها بوريس باسترباك وسان-جون وصمويل بيكيت (وقد أحرزوا جميعا على الجائزة في دورات لاحقة)، أعلن كامو فائزا في 17 أكتوبر 1957.

ويعودته إلى فرنسا، اقتنى كامو، بفضل مبلغ الجائزة، إقامة بلورمران، جنب صديقه روني شار. ومن هذا البيت بالضبط، انطلق يوم 14 يناير 1961 بسيارته من نوع فاصل فيكا قبل فرانسوا مورياك : دفعة أمير (1952).

يمكن لفرنسا مورياك أن يشكر أمير السويد كيوم، الأخ الأصغر للملك كوستاف السادس، الذي طرح اسمه، من خلال رسالة تعود إلى 28 دجنبر 1951. ففي بريد موجه للجنة نوبل، مصدره نادي القلم الدولي السويدي الذي كان يرأسه، أشاد الأمير بالذور الهام والمركزي لمورياك على مستوى الأدب الفرنسي باعتباره «رائد الأدباء الكاثوليكيين الشباب». ويعتبر ذلك بالتأكيد دعما قويا كان قد أبدى فعالية قبل سنتين بحظوظ ألبير في الفوز على الجائزة.

وكان فرانسوا مورياك قد أخفق في الحصول على الجائزة ثلاث مرّات. وذلك، أولاً سنة 1946، حيث يقرّ تقرير اللجنة، في أسلوب يوحى بعكس منطوقه، «بكون عمل مورياك مطبوعا بقليل جدّا من الهزل»، ثم سني 1949 و1950. ويقرّ تقرير الجائزة لسنة 1952 بوجود منافسين أقوىاء لمورياك، ويتعلق الأمر بتشرشل، الذي سيحرز على الجائزة في السنة الموالية، وكراهام كرين ول.م. فورستير، بدون الأخذ بعين الاعتبار لكوكبة من الفرنسيين والتي تضم ألبير كامو وأندري مالرو ورومنو باندو وجون جوينو. وخلال مشاورات اللجنة، برز اسم فرانسوا مورياك بشكل سريع، بالرغم من كون الأمين الدائم للجائزة أندرس أوسترلينق قد صوّح بكون تكرار بعض التيمات، في أعمال مورياك، يمثل تيارا متأثرا بالذنين، وهو التيار الذي كان له بدوره تأثير على الأدب الحديث». وقد

اقرحت لجنة نوبل فرانسوا موريك بالاجماع، وعملت الأكاديمية بالاقترح، حيث منحت الجائزة لموريك في 6 نوفمبر 1952. ومباشرة بعد ذلك، آن نط سفير السويد يباريس إلى سيارته لإيلاخ الكاتب بالخير. وتم تنظيم حفل استقبال باذخ مساء اليوم نفسه بمقر مجلة «الفيغارو» الفرنسية. وخلال حفل عشاء توزيع الجائزة بستوكهولم، كان الروائي الكاثوليكي موريك جالسا على يمين الملكة زوجة أخ الأمير كيوم الذي دعمه شكل كبير.

أندري جيد : جائزة نوبل خوفا من موته المفاجئ (1947) :

أي طريق تقود إلى الجائزة ؟ قد يكون العمر أحيانا. فقد كانت ستان كافيتين لأندري جيد، صاحب « آبية الفانيكا»، للحصول على الجائزة. فبعد ترشيحه لأول مرة من طرف أستاذ من شيكاغو، تم تنويجه مباشرة في السنة الموالية. وهي سرعة لم تكن معتادة أبداً من قبل. ويفسر جانب من ذلك من خلال البيئة المتغيرة فقد كانت لجنة الجائزة تخشى سحب أنلاري جيد الذي كان يبلغ من العمر 78 سنة وكان متعباً صعباً. ونجد في تقرير سنة 1947 الخاص به والموقع من طرف هولغر أهانيوس، وبدون غموض: «إذا كانت الأكاديمية تريد منح الجائزة لهذا الشاعر المسن، فهذا هو الوقت المناسب لذلك». والحقيقة أنّ اللجنة كانت قد «خذلت» قبل سنتين من طرف بول فاليري. فبعد عشرة ترشحات، كان وقت فوز فاليري بالجائزة قد حل سنة 1945، غير أنّ فاليري توفي في شهر يوليوز، وذلك أسابيع قبل تنويجه. وتراجعت الأكاديمية، في نهاية المطاف، عن منحه الجائزة بعد وفاته كما فعلت، للمرة الأولى والأخيرة في تاريخها مع السويدي كارلفيدت سنة 1931. وبذلك حرصت اللجنة، بعد ذلك، على تجنب هذه المواضيع التي كانت وراء اختياره، حيث كان «يقرب من غوته، كما أنه أدخل أفكار فرويد وديستوفسكي إلى الأدب الفرنسي».

وكانت نصوصه المنشورة حينها تعتبر أعمالا كبيرة. غير أنه لا ينتهي هنا. ففي كواليس لجنة نوبل المغلقة، لم يكن الأمين الدائم يخفي قناعته بكون اختيار أندري جيد أمرا «جريئا»، ملمحا في ذلك إلى مثاليته. وقد كان جيد يواجه منافسة قوية من طرف همنغواي وت.س إليوت، اللذين سيحصلان على الجائزة فيما بعد، وأيضا من طرف الفرنسيين رموس ودوهابيل. وتم المرور إلى التصويت بثلاث أصوات مقابل صوت للشاعر اليوناني أنجلوس سكيليانوس. وتم إقرار هذا الاختيار من طرف الأكاديمية في 13 نوفمبر 1947. وتلقى «المعجزة» أندري جيد الثناء عبر المذيع بيته، حيث كان يقيم رفقة ابنته وزوجها. ولم يمنع الحدث أندري جيد من الذهاب إلى السينما في المساء نفسه. غير أنه لم يكن يقدر صحيا على الانتقال إلى ستوكهولم لتسلم الجائزة. وسنة بعد ذلك، نجا أندري جيد من أزمة قلبية، ليرحل ثلاث سنوات بعد ذلك. وكانت لجنة نوبل محقة في عدم تأجيل منح الجائزة.

كيف أصاع أندري مالرو الجائزة؟ :

الحقيقة أنّ أندري مالرو لم يكن أبدا محظوظا. فأرشيف الجائزة يكشف عن كونه مرّ بجنتها، على الأقل ثلاث مرات. وذلك سنوات 1947، و1957 و1967. وفي كل مرة، كان عائق أو منافس ما يظهر في آخر لحظة. وقد طرح اسمه باقتراح من أستاذ من مالي، ولم يكن يتجاوز حينها 46 سنة. وقد كان عمره وراء خسارته. ونجد في تقرير خاص به للجنة الجائزة أنّ «مالرو في مرحلة هامة من عمره ويمكن أن ننتظر من قلمه أعمالا مهمة». وفوق ذلك، يقر التقرير: «نعترف بقدرة الإبداعية، لكن هل يمكن تنويجه قبل كاتب أكبر سنا بأهمية أندري جيد...». وبالفعل، تم اختيار جيد.

وبدأ مالرو إذن مشوار طموحه المتواصل للحصول على جائزة نوبل. ففي كل سنة تقريبا (1948، 1949، 1952، 1954، 1956، ...)، كانت لجنة الجائزة تشير في تقاريرها إلى أنها تنتظر عملا

كامو 1967، استعاد مالرو سنة 1967 التي عرفت عودته الكبيرة إلى المشهد الأدبي. غير أن عائقا جديدا برز. فتمنح الجائزة لشرشل سنة 1953 وهو الأمر الذي كان قد أثار ضجة كبيرة، تعاهد أعضاء الأكاديمية على عدم منح الجائزة مرة أخرى لأي عضو حكومي، حتى وإن كان وزير ثقافة. ولم يكن إذن من الممكن أن يحرز الوزير مالرو على الجائزة التي عادت إلى الكاتب الفغواتيالي ميغيل استورياس. وحينما غادر الحكومة 1969، كان جيل جديد قد شغل الطريق نحو الجائزة.

عن مجلة «لبر»

جديدا لكي «تخرج عن تحفظها». وقد جعل منه عملاء «المتحف المتخيل» و«تحول الآلهة» المرشح الأكبر سنة 1957. وبالإضافة إلى ذلك، كان مالرو قد حظي، قبيل هذه السنة، باحتفاء كبير من طرف ملك السويد بمناسبة محاضرة بستوكهولم. بل إن عضو أكاديمية نوبل ذا التأثير الكبير هامرسكولد قد كتب: «سيكون حكما خاطئا إقصاء مالرو لفائدة ألبير كامو». وبالرغم من كل ذلك فقد تم اختيار كامو الذي كان أول ما صرح به: «إن مالرو هو الذي كان يستحق الجائزة». وبعد خسارته أمام أندري جيد سنة 1947 وألبير



برقيات تأييد

محمد رشاد الحمزاوي / كاتب، تونس

ففرّوا أن يندمجا في أحضان الوطن، وأن يتمتعا بجماله وينشوة الاستقلال الجديد، وأن الاستمتاع بما يعرض على كلّ المواطنين من مشاريع تعدهم بجنت البئيم في موعد قريب، شريطة موازنة رأي الصواب الواحد الأوحّد، الذي لا يأتيه الباطل من قبل ولا من خلف، ولديّ لا ولن ينتصر إلّا بالدعم والتأييد المطلق والتصفيق طبعاً وطبعاً عفواً وطبعاً.

فخيّل إليهما، وهما ينتظران العودة إلى باريس على آخر من الجمر، أنّهما قد أفرطوا في الأحكام، وأنّهما يعيشان مهزلة وجوديّة، لا واقعيّة ولا خياليّة. فاتفقا على أن يبحثا عن المتعة في مضائهما، فركبا ذات يوم سيّارتهما وهما على وجهيهما، يبحثان عمّا يخرجهما من توترهما، فوقعا فحاة على مقهى بشاطره قريب من العاصمة، كانت تجري فيه حركة دائبة.

ولفت نظرهما جوق قد أحاط به جموع من المتصيّتين والملهوفين والطائنين إلى أغانيه وألحانه، كان الطير على رؤوسهم.

وكانوا يطلقون أهات وتأوّهات، كلّما لعلع في الفضاء صوت شيخ معتم، ملفوف في عباءة بلديّة مصريّة، نصف أسنانه سواقط، ونصفها صفر، فكان يتحكم في جوق تزوّعت ملايسه وتناطحت، دون أن يمنع ذلك الحاضرين من التعلّق به، وهو يتنقل من

كان الفصل صيفاً، وقد عادا من باريس لقضاء عطلتهما مع أمل العودة إلى عاصمة الثور، للتخرّج في السنة القادمة، ليصبّحا مدرّسين. وما كادا يلتقيان بالعاصمة مرّات عديدة، حتّى بدت لهما خالية من أهلها الذين هجروها إلى الشواطئ القريبة والبعيدة منها. فشعرا بعزلة تخنقهما ويوحدة تحيط بهما، ذكر بهما ما تمّتعا به من العشرة في صحب مدينة باريس وأنوارها، وبما كان يجول فيها من الآراء والأفكار، والمفاجآت التي لا حدود لها، كانّ أطراف الدّنيا كنت تلتقي بها لتتبارز وتتعاور، وتتناطح، وتتناقض، وتتآزر، وتتفاجئ بالمجيب والغريب الآتي من كلّ مكان قريب أو بعيد، كان يتجلّى لهما في لقاءات وندوات ومؤتمرات لا عنف فيها، ولا هراوات الصّمالك الصّناديد من حملة الحقّ الأحقّ.

لقد كانا يشعران أنّ الحقّ حقوق، وأنّ التّاس مساوية منذ قرون، وأنّ السّعادة في كلّ طريق تحملها إليك حسناوات آتين من كلّ فجّ عميق، يستقبلنك ببسمات ساحرات، وتدعونك إلى رحلات إلى المزيخ، وحتّى بلاد واق. فاتفقا بعد لأي، على أنّهما مدللان، قد فاتهما الواقع الوطنيّ المعيش وحسناته، وبالتالي تجاوزا المعقول بالعودة إلى تلك الذّكريات، وما وراءها من مغالاة وتزّهات.

الموشحات الأندلسية إلى الموال العراقي، وأحيانا إلى الصالحي التونسي، مروا «باليالي» المقلّات المتشوّعات. فكان يقلّد سيّد درويش، وصالح عبد الحي، وغيرهما من أساطين الفن والطرب.

فكانت نشوة عارمة، أسهم فيها صاحبانا «الباريسيان» بحماسة فائقة، دون أن يفوتهما سلوك غريب، كان عليه جلّ الحاضرين من المستمعين الذين كانوا يحتسون مشروباً أخضر، قد أدمن عليه شابان جالسان أمامهما. فكانا يحسبانّه كلّما ردّد المغني: «يا ليل! يا ليل! يا عين، أنا عهدي مضى وانقضى يا ليل!»، دون أن يدلّ سلوكهما وسلوك غيرهما على أنهم كانوا متشّين، بل كانوا هائمين بالغناء والطرب إلى حدّ الشغف، حتّى آل الحفل إلى فحوة استراحة تساقطت فيها على التخت من كلّ صوب، وريقات كثيرة مطوية، كأنها مراسلات إعجاب سرّية، ممّا جلب استغراب أكبر الشائين سنّاً. فسأل صاحبه

.. ما معنى هذي الأوراق؟

فأجابه صاحبه بصوت مترنّح:

.. لا يعرفها إلّا أصحابها!

.. لا بدّ من جواب! فاهم! وإلّا أنطع عليك... .

.. قلت لك مجهولة! مجهولة!

.. لا بدّ من جواب، وإلّا ناديت غريمك!

.. أنت مصر على جواب!

.. أسرع! أسرع! وإلّا قربت ساعتك!

.. الوريقات تعني... هي...

.. انطق يا...

.. هي يا سيدي... برقيات تأييد، برقيات تأييد يا سيدنا!

.. ولعن...؟ انطق!

.. للشّيخ المغني؟ عفوا بل

.. للترجي الرياضي!

.. أمد!!!... مستحيل!

.. لكلّ من يغني... و جناحه يردّ عليه؟

ثمّ أطلقها ضحكة صاخقة، أزرها صاحبه بصعقة أشدّ منها، تفرّقت في الفضاء وتبعثها ضحكات أخرى. **انضم** بهما لثرائف الباريسيان التونسيان اللذان أدركا أنّ المتعة **عائلة** الشّتيق، أتى وجدها، سواء في باريس الثورة أو في تونس الخضراء.

.. مهدلة إلى روح الصّديق المناضل الثّقافي والطّلابي والجامعي العميد، والزّميل الكريم أ. د محمد عبد السلام، رحمة الله رحمة واسعة. وكان قد أعجبت هذه القصة لما قرأتها عليه.

.. من مجموعة تتألّف من ٩٥ قصة حرّرها الكاتب سنة 2008: ولم يكتب أن تنشر في ذلك العهد وعنوانها لعام «ساعات» وهي موزعة على 4 مجموعات.

قصص من الأدب العالمي

عبدالمسلم الغرياني / قاص ومترجم، ليبيا

أوغست سترند بيرغ :

كان فيلسوفاً، فيلسوفاً عظيماً ومستكشفاً، رآه أن العالم يعيش الفوضى، ومثال هذا الرأي واضح على شريحة الفلم عند التحميض، فكل شيء كان عن عمين الأصل يظهر الآن عن اليسار، وكل شيء كان لونه دكاً يصح لأمعاً، واللامع يصح قاتماً، والأزرق يتحول إلى الأبيض والأزوار الفضية تبدو مطفأة كجم الجديد.

العالم يعيش الفوضى :

كان للمصور شريك، رجل عادي تماماً، ضيق الأفق والتفكير، يدخن السجائر طوال اليوم، لا يغلق الباب، يضع السكين في فمه بدل الشوكة، يرتدي قبعة داخل الحجرة، ينظف أظفاره داخل الاستوديو وفي المساء يتجرع ثلاثة أقذاح من البيرة. إنه مليء بالعيوب.

في المقابل كان الفيلسوف متزناً، لهذا يداري استياءه من شريكه التافه، أراد فك الشراكة بينهما، لكنه لا يستطيع لأن العمل مرتبط ارتباطاً وثيقاً بينهما، استياء الفيلسوف من شريكه تحول إلى كره مفرط ومخيف.

أوغست سترند بيرغ (1849-1912) مسرحي وروائي وقاص سويدي يتناول في أعماله النفس البشرية والطبيعة وأشكال أدبية جديدة، حياة حافلة بالإنتاج الفزير وبالأحداث المثيرة وهو من معاصري (ابسن) و(تشيخوف) وبه يكتمل الثلاثي الرائد الذي قاد المسرح الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين وأعطاه ملامح التجديد فيه.

يُعد أحد أعمدة التعبيرية المبدعين ومن أوائل وأهم الأدباء العالميين الذين وظفوا طاقات العقل الباطن في أعمالهم الفنية والدراما خاصة.

المصور الفيلسوف

أوغست سترند بيرغ

يُحكى أنه كان ثمة مصور رائع، يصور المناظر الطبيعية والوجوه بكل أحجامها وصور جانب الوجه أيضاً، إنه يحتمس الأفلام ويُعدّل ألوانها ومن ثم يطبعها. كان مصوراً رائعاً.

لكنه كان دائم السخط، فإلى جانب مهته هذه

يشرب من العياه المتدفقة لكن العياه كانت بنية محمّرة ولها مذاق غريب ولاذع، ليست صحية، ليس ثمة شيء صحي هنا واللحم غير متوفر، ليس ثمة غير السمك.

دخلت الكآبة الفيلسوف فجلس عند ثمة القرع يتدب حظه. لكن ليس له خيار، يجب أن يبقى، لأن شريكه عاد إلى المدينة لمتابعة العمل في غياب صديقه.

بعد ستة أسابيع عاد الشريك للفيلسوف. قابل عند الجسر شابا رشيقا بخدين حمراوين ورقبة متوهجة بفعل الشمس، إنه الفيلسوف متجدد بالكامل ومعنوياته عالية، وقفز فوق السياج السادس وأخذ يطارد الثور.

عندما جلسا في الشرفة، قال شريكه له: «يبدو بصحة جيدة، أي شرب من الوقت قضيت»

«أو، وقت متعب» قال الفيلسوف «الأسبحة أذايت النور عني والصخور ممتد أقدامي، وجماعات العمل عالجت الروماتيزم والغذاء البسيط عالج كبدي، وأشجار الصنوبر تكفلت برثتي، أتصدق الماء البني المندفع يحتوي الحديد، تماما مثلما كنت أرغب».

«حسنا أنت فيلسوف قديم» قال الشريك «ألا ترى أنه من السالب يخرج الموجب، الغتامة تصبح مضية مرة أخرى؟

«إذا أخذت الصورة الإيجابية عني فقط، لوجدت الكثير في هذا السياق ولن تكوهني كل هذا القدر، فكر فقط: أنا لا أسكر لهذا أنا قادر على إدارة العمل، لا أسرق، لم أتناولك بسوء من ورائك، لم أئذمر، لم أجعل الأبيض يبدو أسود، لم أكن فظا من الزبائن، انهض باكرا، أنظف أظافري كما

مع حلول الربيع قررا الاستجمام في أحد المصايف، ذهب الشريك لاجداد سكن في أحدها، وفي يوم وافق السبت استقلا الباخرة.

جلس الفيلسوف على سطح الباخرة يتجرع شراب «البش» طوال اليوم. كان يدينا يعاني جملة من الأمراض: كبده لا تعمل وأقدامه في ورح دائم، ربما من الروماتيزم أو مرض مشابه. عندما وصلا عبرا الجسر صوب الشاطئ.

«هل هذا هو المكان؟» سأل الفيلسوف.

«سير قليل ونصل» أجاب الشريك.

مشيا في طريق منخفض انتهى بسلم عليهما تسلقه، ثم طريق صخري مشيا فيه، والفيلسوف يشكو من قدميه، لكنه نسي كل آلامه عندما وصلا إلى سلم آخر، بعد ذلك اختفى كل أثر للطريق، واصلا سيرهما على صخور بين شجيرات وأشجار التوت.

خلف السياج الثالث يوحّد نور الذي أخذ بطارد الفيلسوف حتى السياج الرابع وكان العرة ينزل من كل مسامات جلده، وعندما عبرا السياج السادس تراءى لهما البيت، دخل الفيلسوف البيت واتجه مباشرة إلى الشرفة.

«لماذا كل هذه الأشجار» سأل «إنها تحجب المنظر أمامنا»

«والمكان يبدو كباحة كنيسة، لماذا يقف المنزل وسط غابة الصنوبر هذه».

«إنها بقعة صحية» أجاب الشريك.

ذهبا للسباحة، لكن ليس ثمة مكان ملائم للسباحة، ليس ثمة مكان مناسب بمعنى الكلمة، هكذا يرى الفيلسوف: فقط أرض حجرية ووحل. بعد السباحة شعر الفيلسوف بالعطش، أراد أن

أنظف المعمل، أبقى قبعتي على رأسي حتى لا يتساقط الشعر على الأرضية، أذخن كي أظهر الهواء من الغازات السامة، أبقى الباب موارباً لكي لا أحدث ضجيجاً داخل الاستوديو، أشرب عند المساء لكي أهرب من غواية الويسكي، وأضع السكين داخل فمي لكي لا أؤذي نفسي بالشوكة. «أنت حقاً فيلسوف عظيم» قال المصور «من الآن فصاعداً ستكون أصدقاء باقي الحياة».

أيفا تيكا :

كاتبة فنلندية، ولدت عام 1939 وحازت على عدة جوائز أدبية في فنلندا، تكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر وتشتهر بكتابتها الثرية القصيرة.

عملت مدرسة في علم الأحياء قبل أن تتحول إلى الكتابة.

كتابتها تتناول حياة الناس اليومية والعلاقات الإنسانية.

ترجمت أعمالها إلى عدة لغات.

المتنمر

أيفا تيكا

نورميكالو رجل في منتصف العمر، يأتي مرة بعد أخرى ويبدو أن ليس ثمة نهاية لقصته.

في البداية أصغيت إلى بصير، مرة أخرى يعود للموضوع ذاته، شكل الموضوع وتشديده السابق تغير، ظهرت ذكريات جديدة، لكن الفحوى واحد؛ فشل في حياته ويعزو هذا الفشل لشخص معين، زميل دراسة له فترة الطفولة، المتنمر.

دونت ملخصاً لشخصيته منذ زيارته الأولى: متوسط التفكير، ثرثار، ممزحل باختباره، يجد

صعوبة في إقامة علاقات اجتماعية، مطلق، ليس لديه أطفال، اختصاصي كهرباء يقول إنه يحب عمله. المشكلة الكبرى لديه، صدمات الاستحواذ زمن الطفولة.

هذا كل شيء باختصار، لكنه ليس سهلاً عليه التخلص من هذا الارث.

- أنت لا تصغي إلى. قال مرة عندما كان يتكلم

- بالطبع أنا أصغي طوال الوقت.

- عندما كنت أصفه لاحظت أنك لا تصغي، قل لي ما كان لون شعره.

- هذه ليست نقطة مهمة في الموضوع. قلت متعباً

- كل شيء مهم، كيف يمكنك تكوين صورة عني إن لم تصيغ لحديثي.

- بل أنا أستمع إليك وفي الوقت نفسه أحاول رسم صورة لحالك، شعر شخص ما أمر ثانوي في سياق الموضوع.

- لا إنه سبب كل شيء.

- إذن أنا أخطأت التقييم، على كل استمر

شعر بسخط ثم تابع : حسناً، كان لون شعره أحمر وعندما أقول أحمر، فأنا أعني أحمر، انظر إلى شعري، ما لونه الطبيعي، لم يتغير أبداً. لكن أنا من أهرب، ليس هو، ذو الشعر الأحمر، دموني.

- لون الشعر ليس موضوعنا، علق.

- كلا أنت تعرف كنت تلميذاً عادياً في كل شيء لم أكن خجولاً، لم أكن لامعاً في الفصل غير أنني لم أكن غيباً. كنت تلميذاً عادياً لا أكثر ولا أقل،

ملايسي كالآخرين، لكنه اختارني أنا ضحية له، لم أكن معزولاً عن التلاميذ، أعني لم أكن انفرادياً. لقد قرر أن يحطمني أنا وحدي دون الآخرين، ما الذي يجعل طفلاً ذاك الوقت يفعل هذا الفعل؟ ما الذي يجعله يهاجم طفلاً آخر مرة بعد مرة.

- كيف هاجمك؟

- بدايةً من خلال التعابير والایماءات : يمكنه شد أي وجه يريد. عندما كان يتوجب علي الوقوف أمام الفصل لقول أو قراءة شيء ما، تتوتر أعصابي إنه يخرّب كل شيء. في الدروس الفنلندية، على كل طالب الكتابة عن كاتب معين، اخترت (جاك لندن) الكاتب الذي قرأته، كتبت عنه بشكل جيد، وعندما حان دوري للإلقاء، شد الوجه إلى مرة أخرى.

- لماذا نظرت إلى، سألت.

- افترضت إنه يجب علي ذلك، قال (نورميكالو) بضيّق. جيد أن تتأبى بالأسئلة، قلت كنت مضطراً لذلك، لأنني أعرف إنه يشد الانتباه إليه.

إنه يقلب عينيه داخل رأسه، أعتقد أنها موهبة تميز بها أناس غير عاديين، إنه يهز أذنيه أيضاً. لديه أشياء كثيرة من سلوك اللصوص ومن طبيعة الحيوانات. ليس كذلك.

- لا يمكنني موافقتك.

- حسناً، عليك موافقتي، قال، وسدد لي لمحة سريعة، ليس من أجل عملك حسب، بل لك أنت شخصياً.

- من الصعب معرفة ما تعني ولكن تابع كلامك. قلت وأنا أنظر إلى أصابع هذا الكهربائي الرشيقة الطويلة، التي افترضت أنها يجب عليها

الاهتمام بعملها. حاول إبقاء أصابعه على ركبتيه، ثم لوّح بها فجأة كمن أصابه مس. كادت أصابعه تخبرني الكثير عنه، لكنه شدد مرة أخرى على عدم إصغائي له.

- بالطبع أنا أصغيتي، قل لي، هل أصبح عنيفاً معك، أم شد الوجه المثير هذا.

- بالتأكيد لا، بعد ذلك أصبح يجعلد أنفه أينما كنت بجانبه، حاولت تفادي هذا الوضع لأفصح المجال له كي يتنفس كما يشاء، لكنه يتعمد وضع نفسه في طريقي، تنفس بتأفف أدار أنفه إلى أعلى وسأل بصوت مرتفع "من أحدث رائحة كريهة، فُتح مصنع النشادر" يقول ذلك وهو يرمي إلى، لكنني لم أشم تلك الرائحة في الفصل، لست من يتبول في سريته، كنت طفلاً عادياً، هل تفهم؟ هل تعرف لماذا شعرت وقتها؟

- أحاول أن أفهم، لكن لماذا تذكر كل ذلك؟ أنا كهنوت في الإلهاء الذين يطلبون من الناس الحفر في الماضي عندما يكون ليس ثمة حاجة لذلك. في حالتك من الأفضل أن تنظر إلى الأمام، وتفكر في الحاضر، وكيف تستفيد منه قدر الإمكان.

- الحاضر؟ إلى الأمام؟ قال مرتبكاً.

- نعم، أخبرني عن حياتك الآن، أنت منفصل عن زوجتك، هل تفقدتها؟

هذا ما قلته محاولاً دفعه لمصدر أكثر ألماً من حياة الطفولة، إلى الحاضر حيث إمكانية التغيير مازالت متاحة، أو هذا ما اعتقدته، لكن حاضره تغير بسرعة كبيرة إلى الماضي الذي استبد به. الآن أتفهم كيف أن طفولته تساوي حاضره، إن كان بالإمكان تغيير الحاضر، فبالإمكان تغيير مرحلة الطفولة، إذن يجب أن أجعله يتكلم عن زوجته بدلاً من طفولته.

- لماذا أفتقدتها إن كنت أنا من تركها .

- ولماذا تركتها ؟

- كان ذلك منذ زمن طويل، أرادت استقلالية أكثر، فانسحبت من حياتها وكان لها ما أرادت .
قال (نورميكايلو) معللاً .

ربما كانت علاقته مع المتنمر زمن طفولته أكثر جدية من علاقته بزوجته السابقة .

- الولد الذي كنت أحدثك عنه، هو ابن لمهندس مبانٍ . قال (نورميكايلو) .

- حقاً، قلت بلا مبالاة، هل هذا مهم .

- بالطبع، ومهم لك أنت أيضاً .

- والذي كان وسيط عقارات . وددت بسرعة .

سدد نظرة تجاهي الأمر الذي أغضبني

- وسيط عقارات، قال ببطء، لِمَ لا، أنا حتى لم أسألك .

ابتلعها هذه المرة .

- لنعد لموضوعنا، قلت .

- هذا موضوعنا، كل التفاصيل الدقيقة مهمة،
أين مهندس المباني هذا، ذو الشعر الأحمر،
هاجمني على كل الصعد . أخفى حداثي، ربط
أكمام معطفي صمعدت الحافلة والأكمام مقفودة .
رسم صورة وقعة على سطح طاولة مقعدي،
بقيت في الفصل لتنظيف سطح الطاولة، لم الحق
بالحافلة، قطعت ستة كيلو مترات حتى أصل
البيت . هذه بعض الأمثلة، هل تريد المزيد ؟ .

- أنا رهن خدمتك، قلت ببرود .

إنه حالة عندي، قلت لنفسي، أنا من له اليد العليا هنا ليس هو .

- حقاً، أنت رهن خدمتي . قال ثم ابتسم .

هذه المرة الأولى التي أراه فيها يتسم، شعرت
برعشة باردة داخلي، لابد أن هذا المريض في
وضع مريح . قلت في سريري . وهذا وقت
مناسب قبل أن تنازِم الأمور عنده .

- حسناً، سأتابع، بعدها أصبح يهاجمني
جسدياً، حدث ذلك للمرة الأولى في ساحة اللعب
بالمدرسة، أوقعتني على الجليد المنجرف وجثم
فوق صدري، شعرت بالاختناق، أخذ يضغط
علي، ثم كل ما رأيته كان السواد، لم أستطع
التنفس، عندها أيقنت أنه بإمكانه قتلي يوماً ما .
قال (نورميكايلو) محاولاً النظر في عيني مباشرة،
لكنني كنت أنظر خلال النافذة إلى الخارج، إلى
أغصان شجرة البتولا التي تلونت بالأحمر بفعل
اقتراب الربيع، الريح الذي يملأ حياتنا، غير أنه
بما يحدث داخل المرء . صوت (نورميكايلو) يعبر
لنفسي، ولوقت قصير لم أسمع ما قال .

بالبحر كنتك ؟ سأل .

- نعم أنت على حق .

هل ترى ما أراه في الخارج ؟ هل ترى ذلك
الصبي الذي وقع ؟

- كل ما أراه أغصان شجرة البتولا .

- يجب أن تنهض إلى النافذة و ترى المنتزه،
الجلسة ستنتهي قريباً، تعال وانظر إنه ينزف،
الصبي يحاول النهوض، لكنه مازال يتخبط .

- كان للمتنمر شخص متواطع معه، من الفصل
نفسه، كان يهرع لمساعدته وقت الحاجة .

- لا تقدر على النظر إلى الخارج، إنني أحدثك
عما يجب أن تراه . ألا يتعش ذاكرتك هذا المنظر ؟
الآن الناس تغادر المنتزه والصبي يحاول النهوض

تدريجياً، إنه يضغط على وجهه بقفازيه، الدم يسيل على القفاز وعلى الثلج، الصبي يتعد وهو يبكي ويحضن وجهه بقفازيه. لكن قطع الثلج تنجرف وتستظل طوال المساء والليل، ألا تتجاسر على النظر؟ أعتقد أن الوقت انتهى. قلت. سأكتب لك وصفاً لتهدئك.

- لا أحتاجها، لكنني سأحدد موعداً آخر.

- موعد آخر؟ شعرت بالقلق. إذا كان ذلك مفيداً، قلت، أعذرني أعتقد أنه من الأفضل أن نتوقف عند هذا الحد.

- هل أنت خائف مني؟ سأل بسرعة.

- كلا، على الإطلاق، ضحكت، لنخصص وقتاً لك؟، ليس ثمة مشكلة، هذا عملي على أية حال، نعم عملي أن أستمع وأستمع إليك.

وددت أن لا يأتي، أن ينسى، أن يحدث له أي شيء، أو يدرك هو نفسه أن زيارته غير مجدية، عندما اقترب مرعد الجلسة بذت ألفي نظرات متتالية على الساعة، لم أستطع التركيز على أي شيء، الوقت يمر بسلسلة من الاضطرابات، أعصابي توترت، تناولت مسكناً، يجب أن لا يلاحظ أن ثمة خطباً ما، يجب أن أنظر بأن كل هذا لا يعني. كل هذا؟ كل ماذا؟ استدرت من مقعدي بشكل عشي إلى الساعة، ربما لن يأتي. المصعد يتحرك، أرخيت عضلات وجهي متصنعاً الرقة وتفحصته على المرأة.

دخل (نورميكاو) وخلال ساعة ظل يكرر الموضوع نفسه:

ذو الشعر الأحمر حاول قتله بعد فشله في تحطيم روحه عبر الكرة والأذى الجسدي، حاول شتفه بالتواطؤ مع الصبي الذي في خدمته والذي تعرض للأذى بدوره "لم أتمن له الأذى، افترضت

أنه كان مجبراً على ذلك، لقد كان سلوكه معيماً مقارنة بأقوى التلاميذ، لكنه مات في الثلاثينيات من عمره، لقد شق نفسه، غالباً ما كنت أتساءل لماذا فعل بنفسه ما حاول فعله بغيره، ربما الذاكرة ظلت تعذبه، رفضت أن تدعه بسلام، مع هذا كان مجرد متواطئ تافه، أنا نجوت كما ترى، كنا نتمزق مع بلوغنا سن الرشد، ذو الشعر الأحمر فسر ما حدث بأنه مجرد لهو، والجميع صدقه وصدقته أنا بدوري أو حاولت تصديقه، كلنا صدقه، لأنه من المستحيل التفكير أن الأطفال يأتون بالسيئات، من المستحيل أن يشق طفل طفلاً آخر، لكن ذو الشعر الأحمر يعرف ماذا كانت نيته والمتواطئ أيضاً لهذا فعل لاحقاً ما فعله بنفسه، على كل كان نصف بريء ينبغي لومه".

-ماذا تعني بينبغي لومه. قاطعته بنفاد صبر.

- أنت تعرف ما أعني.

-هل أنت متأكد بأنه ثمة نية لقتلك.

- كان ذلك واضحاً للوهلة الأولى، كان واضحاً منذ اللحظة التي هاجمني فيها، لقد رأيت ذلك في عينيه، سمعتها مع أنفاسه، كان يعرف، وأنا أعرف. لماذا أنت تشكك في هذا؟

- نهضت إلى النافذة وألقيت نظرة على الخارج، مطر ثلجي يهطل، الأغصان لا تبدو كما هي في الربيع، غم. رجل ملتح يمشي كئيباً. كلب كثيف الوبر يسير على طول الشارع، ما هذه الكثرة من الكلاب، دُهِشت، ربما كلاب (الشانورز). قلبي يخفق بضيق، تعبير وجهي الهادئ مهدد بالانهيار، (نورميكاو) مازال يتكلم واستمر يتكلم حتى نهاية الجلسة، لم يجد نهاية لقصته بعد.

- لم أنته بعد. قال.

ولن ينتهي هذا حتى المرة القادمة -قلت في

داخلي- ارتجفت يداي مرة واحدة. كتبت له موعداً جديداً.

كان أطول وأصعب انتظار في حياتي، هيات نفسي لوصوله تهيئة طبية بشكل مناسب، قلت في نفسي هذه علاقة عادية بين طبيب ومريض، المريض غير عادي، علي كل المريض هو مريض ومع هذا كنت هادئاً جداً. لكن عند تلك اللحظة بدأت يداي ترتجفان، وعرق بارد ينزل على عنقي، وجهي بدا ساكناً، حاولت التكلم بصوت مرتفع، ما الذي يعرفه (نورميكا ليو) عني ؟ وماذا عرف ؟ كنت أتناول القرص الثالث من الدواء المسكن، عندما دق (نورميكا ليو) الجرس.

- ألغيت الجلسة، قال «أنا مضطر لأنه ليس في ذاكرتي جديد لأقوله الآن، لا فائدة من حضوري إن لم يكن لدي ما أقوله، كان ثمة شيء لكنني نسيت، سأحضر عندما أتذكر، أريد موعداً آخر» ثم غادر.

مرة أخرى يداي ترتجفان كمن يستغيث كنت بأمان، من ماذا لم أرد التفكير، ذهبت إلى النافذة للإلقاء نظرة على الخارج : ثلج في الشارع والبحيرة تلوذ، لم يعد ثمة دم يرى، أتذكر ذاك الدم، أشبه بالبصيص، طول المساء والليل، طول المساء والليل. ماذا سيخبرني إن جاء مرة أخرى ؟ سيخبرني بكل شيء، كل ما يسبب المتاعب عند ذاكرته عن الأشياء التي تشعل ثقوباً فيها.

لكن الربيع على الأبواب، الطيور السوداء تغرد، الوقت يخف، الذاكرة تبرا، الثقب الأسود يتلاشى، كما أشجار المتنزه تأتي بالأوراق، الناس تذكر أشياء ماضية عن أنفسهم وعن الآخرين.

غادرت النافذة، وقفت أمام مرآة المدخل، وجهي ساكن يتحرك بشكل طبيعي، صلعتي بادية، فقط ما تبقى من شعر أحمر حول عنقي يرى، بدأت أهن أذني يبطه، لكنني لم أقدر أن أدير عيني داخل رأسي.

الفردوسُ البعيدُ (*) (قصيدة في الحب والحنين)

المكي الهنائي / شاعر، تونس

الإهداء :

إلى تونس الجميلة،

والى قريتي الغافية في أعالي الشمال «غار الملح»

[2]

وتوسُ .. بَعَثَرَتْهُ الْعَصَافِيرُ
فِي الْأَفْقِ مِنْ زُفَرَاتٍ...
وتوسُ أَيْتَهُ الزَّهْرُ مَمْلُوءَةً
بِمِنْهَاءِ الْمَسْرَةِ وَالْإِسْتِهَاءِ وَتوسُ
لَوْلَوْ طَرَّرْتَهَا يَدُ الْعَشِيقِ فِي شَالِ أَنْتِ
وتوسُ لَوْ يُدْرِكُ النَّاسُ قَائِبَةَ حُرَّةٍ
فِي شَبَدِ الْحَيَاةِ...
أنا شاعرُ،
تروني كِلْمَانِي

[1]

أنا ابنُ الغَوَايَاتِ، أَعْلَى أَحَدًا
هَلْزِي الْبَحَارِ الْعَظِيمَةِ [أَحَدًا فِرطَاجِ
وَالْعَرَبِ النَّاعِمِينَ وَشُعْبِ الْأَمَارِيعِ...]
أَشْجَارَنَا فِي الشَّهُولِ انْتِدَادًا لِرُغْشَةِ أَدَمَ
فِي الْمَلَكُوتِ. وَفِي مَكْرِيَّاتِ الدَّمْرِ الْعَبْقَرِيِّ
هُنَا فِي شَرَابِينِنَا
يَنْبِضُ الْمُتَوَسِّطُ مُخْتَلِلًا بِالْحَيَاةِ.
أنا شاعرُ،
تروني كِلْمَانِي

[3]

يَكَادُ بَيْضُ الْمَدَى مِنْ كَرَامَاتِهِ، وَتَشْغِيحُ مِنْ صِدْقِهِ
شَمْسُ هَذِي الْحَيَاةِ...

أَنَا شَاعِرٌ،

فَرَوْحِي كَلِمَاتِي...

[5]

تَشْرِدُنِي نَجْمَتِي...

كُلَّمَا قَادَنِي قَدْرِي فِي الْجَاهِ الدَّلَاةِ، اخْتَرَفْتُ

بِشَوْقِي إِلَى مَوَاطِنِي، كُلَّمَا انْشَحَفَتْ عَنِّي

تَحْتَ نَعْلِي، اسْتَعْدَدْتُ تَصَاوِيرَ خَاطِنَةِ الْفَرَاشَاتِ

فِي أَقْنَعِهَا كُلَّمَا التَّبَتُّنِي الْجَدْبُ، وَانْكَسَرَتْ لَعْنِي

فِي التَّرَاخِ، التَّجَأْتُ إِلَى غَابَةِ النَّزْرِ عَارِفَةٌ

فِي التَّبَاضِ الْمُهَيِّبِ، تَلَبَّكُ أَغْصَانُهَا الْعَالِيَاتِ،

وَمَقْدُ مِنْ غَبْهَا وَارْفَاكَ الظَّلَالِ...

هَذَا لَكَ فِي الشَّفَحِ،

وَسَطَ شِعَابِ الْجِبَالِ الْعَمِيْدَةِ، حَيْثُ الْبَحِيرَةُ

مَخْفُوزَةٌ فِي الْمَكَانِ كَحَوْضٍ صَغِيرٍ مِنَ الْمَاسِ،

يَنْهَضُ فِي دَمِنَا إِشْنَا السَّرْنَدِي، وَتَضْرُمُ مَاءُ الْحَيَاةِ

أَنَا شَاعِرٌ،

فَرَوْحِي كَلِمَاتِي...

[6]

أَحِنُّ إِلَى الْمِلْحِ يَسْرُقُ فِي دَاخِلِي، وَيُشِيعُ

كَجَوْهَرَةٍ فِي ظَلَامِ الرُّؤْيَى، وَأَصْدُقُ

بِلَادَ عَلَى شَفَةِ الْحُلَمِ، مَكْنُظَةً

بِالْجَمَالِ الْحُرَافِيِّ، كَالْأَلْهَامِ الْقَدِيمَةِ مُشْرِقَةً،

فِي حِلَالٍ مِهْيَبٍ، عَلَى بَحْرِهَا الْمُتَوَسِّبِ، مُشْرِقَةً

بِمِثْلِ شَمْسِ الصَّبَاحَاتِ، مَنَسِيَّةٍ فِي فَرَادِسِهَا الرَّاسِعَاتِ،

كَعَاشِقَةٍ، تَقْدَرُ فِي الْبَحْرِ نَاقُودَةً بِصَدَى الْمِلْحِ

فِي دَمِنَا، هِيَ أَكْثَرُ مِنْ رَعِيَانِي، بِلَادَ تَعْلَمُنَا

كَيْفَ نَحْيَا، وَتَغْرُقُ فِي قَرَحٍ فَوْضُوِيٍّ جَمُوحِ،

وَتَسْرُقُ أَحْلَامَنَا مِنْ نَعَاسِ الْقَطَطِ...

بِلَادَ عَلَى سَاحِلِ الْقَلْبِ، مَنُذُورَةٌ

لِهَوًى قَاطِرٍ لَا يُقَالُ وَلَا تَسْتَهَي

غَيْرَ أَنْ تَسْتَهَي، غَيْرَ أَنْ تَتَعَزَّى

لِعُشَائِقِهَا الْمُخْلِصِينَ، وَتُعْطِي لِنَحْيِي نَفْطَ،

وَتَعْمُرُنَا بِحَرِيرِ الْحَيَاةِ...

أَنَا شَاعِرٌ،

فَرَوْحِي كَلِمَاتِي...

[4]

أَنَا ابْنُ الشَّوْاحِلِ،

وَأَبْنُ الصُّخُورِ الَّتِي اسْتَسْلَمْتُ لِحَطَى الْمَوْجِ، وَانْكَسَرْتُ

تَحْتَ أَقْدَامِهِ، بِمِثْلِ أَبْيُونَةِ الضُّوْمِ، وَانْشَحَفْتُ شَيْئًا، فِي

مَحْوَلَتِهِ،

وَأَنَا ابْنُ الصَّوَارِي الْعَنِيدَاتِ، وَأَبْنُ الْحُرَافَاتِ

تَنْبَتْ فِي الْقَلْبِ كَالْعُشْبِ، وَأَبْنُ الدَّيْرِ الْقُدْسِيِّ

مَوْجَ الْبَحَارِ الْبَعِيدَةِ، إِذْ يَتَصَعَّلُكَ فِي السَّيْرِ.
[صِنَوِي هُوَ الْمَوْجُ يَأْتِي مَسَاءً
إِلَى شَرْفِي، وَيُقَابِلُنِي قَهْرِي.]
كُنْتُ أَصْغِي إِلَى حَنَنَاتِ الْقَدَمِ، تَصَاعَدُ
فِي صَوْتِهِ الْوَيْتُ، وَأَشْعُرُ أُنِي ائْتِدَادَ لِبَصْرَتِهِ،
وَأَنْدَقَابِي كَعَاشِقَةٍ فِي مَحَبَّتِهِ مَحْنَتِي
وَحُلَايِي، وَمَنْزِلِي اخْتِرَاقًا بِهِ، هُوَ كُلُّ حَيَاتِي..
أَنَا شَاعِرٌ،
تَرْوِيهِ كَلِمَاتِي ...

[7]

هُمُ الْقَادِمُونَ يَقْضُونَ سِيرَتَهُمْ دَاهِلِينَ
[تَرَلْنَا عَلَى أَرْضِهَا فَانْجِبْ شِمَالًا،
عَلَى بَعْدِ عَشْرِينَ مِيلًا، مَدِينَةً هَبْنُوا كِرًا] (**)
تَسْتَجِرُّ كَالْهَيْ فِي شَوَاطِي، تَتَنَقَّلُهَا وَغَرَا،
تَتَأَمَّرُ بِأَطْلَالِهَا الْبَادِيَاتِ مَدِينَةً أَوْ تَبْكِيهَا الْحَالِدَةُ. (***)
نَحْنُ حِينًا مِنَ الشَّرْقِ، صَاقٍ بِنَا الْمُتَوَسِّطُ
حَتَّى اخْتَرَفْنَا نِزَاجَنَا الْعَقِيْبِي، وَأَرْسَتْ بِنَا سَعًى
فِي سَوَاحِلِهَا، فَتَرَلْنَا بِهَا عَاشِقَيْنِ، وَهَمْنَا
بِأَشْجَارِهَا الْحَضَرِي فِي كُلِّ قُصْبٍ، وَشَرَدْنَا
بِحِرْهَا زَمَنًا لَيْسَ بِحُصَى قُلْنَا، هِيَ الْجَنَّةُ
الْمُسْتَهْزَأَةُ، وَمَا مِنْ مِثْلٍ لَهَا فِي الْحَيَاةِ ...
أَنَا شَاعِرٌ،
تَرْوِيهِ كَلِمَاتِي ...

[8]

بِلَادَ عَلَى خَافَةِ الْأَزْزَقِ الْقَدِ
تَخْتَرُلُ الْمُتَوَسِّطُ فِي قَسَمَاتِ الْوُجْهِ
الْحَمِيْلَةِ جَيْلًا عَلَى إِثْرِ جَيْلٍ...
بِلَادَ الْبِدَايَاتِ، تَحْنَرُ فِي مَزْمَرِ الدَّهْرِ أَسْرَارَهَا...
بِلَادَ أَصَابِعِهَا وَطَنُ الشَّعْرَاءِ، تُحَدِّثُ رُؤَايَا
بِوَيْغِ الْمَجَازَةِ فِي أَرْضِهَا،
وَتَشْرُدُ عُشَاقَهَا كَالْحَيَاةِ...
أَنَا شَاعِرٌ،
تَرْوِيهِ كَلِمَاتِي ...

[9]

أَدِ ابْنِي الْمَاءِ فِي نِيهِ، ابْنِي الطَّيْرِ
فِي شِدْوِ، ابْنِي ابْنِي سَاوُوبُ إِلَى الْبَرَقَالَةِ
نَاذِحَةً فِي هَوَايَ، هُنَالِكَ فِي مَنْزِلِي عَرْفَنِي التَّوَضُّعِيَّةُ
جِدًا،
أَقْلُبُ دِيْوَانَ شِعْرِ لُورْكََا، وَأَشْرَبُ شَايَ الْمَسَاءِ الْحَنِيفِ
بِنَعْنَاعِهِ الْقَدِّ مَعَ زَوْجَتِي، وَأَتَكَلَّمُ مَلَحْمَتِي
[مِثْنِ مَا سَوَّفَ أَكْتُبُ فِي زَمَنِ قَادِمٍ ...]
وَيَسْوَاقُ الْخَطَّاطِيْبِ، أَلْهُوْ بِأَنْدَلُسِي
آخِرَ اللَّيْلِ كَالْأَنْبِيَاءِ
إِلَى مَطَرٍ يَسْقِطُ، فِي قَجْرِهَا الْإِبْدِي الْبَلِيغِ،
أَعُوذُ، وَأَصْرُخُ مِنْتَهَجًا، يَا إِلَهِي،
تُعَدِّسُنِي وَرَدَةً فِي الْحَيَاةِ..

أنا شاعرٌ،

مُروّتي كِلتاني

في مباحِجها، صاعداً في صَباحاتِ دَهشتها...

[هي مُعجزةُ الطلح، قارورةُ العطرِ

في بيتنا القرويّ القديرِ، بجحيمي

الجميلِ ونُفّاحتي وصلاتي...]

أنا شاعرٌ شاعرٌ

شاعرٌ الحَيَاةِ،

ولا إرث لي

سوى كِلتاني...

[10]

أقبُرُ بها، عاشقاً هيَ تَكْتُمُنِي، سُبُحاً، وَكُوشِراً

الغوايية في ريد أنثى. تَلَامُنِي كَالدَّلَابِينِ مُوعَلَةً

بي مَيَاةِ الْمُسْتَرَةِ، تَقْدِفُ بي قُربَ شَيْسِي، عَيْبَةً

بِنَفْسِي، وَأَبْعُدُ أَعْتَقَ في دَاخِلِي...

عَبْرَ أَنِي أَطْلُ الْمُسْتَرِدَّ وَنَطَ الدُّنَى، ذَاهِبَةً

الهوامش والإحالات

(*) أقدم الشاعرُ في أقصى الجنوب التونسي... شتق إلى عوطي في الشمال. يكتب قصيدة في الحب والحنين إلى الشمال التونسي ويسمّيها «أمة دابة» و«عز اللبح».

(**) هينواكزا الاسم الروماني لمدينة بوزرت التونسية، وتسمّيها تاريخياً قرية الشاعر.

(***) أوتيكّة: أقدم مدنه أنها المشغوليون في الخوص العربي المتوسط، قريب من قرية الشاعر ومارات معالها التاريخية حتى الآن، شاهد على روحه خصاصي العظيم في العصور القديمة

سلام عليهم

الهادي العشاني / شاعر، تونس

ومن قال للظالم: يا ظلمر كلاً...
ومن قال للثاثرين: بلى...
سلام على من يكون السبب
سلام، سلام على من كتب
وحط حروف الظلم تلتهم
سخل نصراً بماء الذهب
ونار بوحه الطغيان والبغاة
فعلّم درسا لكل العرب
هي الثورة، يا شباب البلاد
خلاص العباد
ولعنة حق على من قرّب...
سلام على الأتاهات جميعا
يلدن رجلا ليوم الغضب
سلام على الأتاهات جميعا
يلدن رجلا ليوم الغضب
سلام على الشعب يوم يهبط
ويكتب تاريخه بالذهب

سلام على الشعب يهبط
ويذكر كجي الشعب
سلام على الشعب يوم يهبط
على الماكرين شرار القصب
سلام على الشعب يوم يثور
ويكتب مجدا بحرف الذهب
سلام على الجنّد يحمي البلاد
ويحرس عند الخطوب العباد
سلام على جيشنا الوطني يردّ لنا حقنا المختص
سلام عليه نصلي عتيذ
بعزم وطيد
سلام على من يموت شهيد
ويكتب تاريخه بالدماء
بحذ الحناجر فوق الوريد
ويهدي البلاد طموحا جديدا
سلام على من قال: لا...
وملّ الحضيض، ورام العلاء

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم عمرو

«الطريق إلى الحداثة والتحديث

في إعلام (الجوانب) للشدياق»

للدكتور محمد بن الطاهر المطوي (تونس)

صدر للباحث التونسي د. محمد الهادي س الطاهر
المطوي كتاب جديد بعنوان «الطريق إلى الحداثة
والتحديث في إعلام (الجوانب) للشدياق» 1361 هـ
1884 «دراسة ومختارات».

يضع المؤلف لكتابه استهلالاً (في بيان منزلة الإعلامي
الحق) جاء فيه : «ان كتاب الجرائد بمنزلة الخطباء على
المنابر والمدرسين في المدارس، فينبغي أن يكونوا قدوة
حسنة للناس، وأن تكون أقوالهم مجردة من الزيف
والهوى، إن «الجوانب» لم تنشأ لإلقاء الفتن والعداوة
بل لإلقاء المصافاة والمواخاة ولا سيما بين أبناء الوطن».

قال هذا عام 1874 في جريد «الجوانب» ولعل
مآذبه إليه مازال حياً ماثلاً إلى يومنا هذا بعد أن مرت
عليه كل هذه العقود من السنين.

من المؤكد أن إقدام المؤلف على إصدار كتاب كامل

عن جريدة اكتسبت أهميتها من كون صاحبها علماً
من أعلام التنوير العربي وبالرسالة التي حملتها هذه
الجريدة والخطة التي سارت عليها، ولذا كان لها دورها
الأعلامي الرائد. وفي مقدمته القصيرة لكتابه هذا يتمنى
المؤلف أن يكون قد وفق (في إفادة القارئ بهذه المحاولة
الموسعة في جريدة «الجوانب» باعتبارها واحدة الصحافة
العربية الإسلامية/في النصف الثاني من القرن التاسع
عشر ونموذجاً حياً وجاداً عن الإعلام الحر المتفاني بصدق
ونزاهة وموضوعية في ترقية الإنسان وإسعاده، والملتزم
بإشترار أبواب النهضة والتقدم لأمة العروبة والإسلام).

بعد المقدمة يأتي الكتاب الأول المعنون (الإعلام في
«الجوانب» والطريق إلى الحداثة والتحديث) أما فصوله
فهي: الشدياق والخطوط الإعلامية الأولى/ الجوانب
من التأسيس إلى الاحتجاب/ الجوانب والطريق إلى
الحداثة/ الرسالة الجوانبية والطريق إلى الحداثة/ الرسالة
الجوانبية والطريق إلى التحديث.

وقد اعتمد المؤلف على إنجاز الكتاب الأول هذا على
عدد واف من المراجع المخطوطة والمنشورة مما يعزز قيمة
استنتاجاته حول هذا العلم الذي مازال اسمه حاضراً مشرقاً.

من الشعراء الذين ضمهم الديوان نذكر كلا من آدم فتحي / المتصف الوهابي / المولدي فروج / جمال الصليبي / حاتم القاطي / خالد الرغلائي / زبيدة بشير / صلاح الدين الحمادي / عامر بوعزة / فوزية علوي / كمال بوعجيلة / مجدي بن عيسى / نصر سامي / نزار شقرون / يوسف رزوقة ... وأسماء أخرى.

موضوع القصائد كلها ثورة 14 جانفي 2011 التونسية ومن يؤكد أمام حالة كهذه أن تتفاوت قيمة القصائد رغم ثقافتها في الهدف ... تحية الثورة والاحتفاء بها .

الديوان من إعداد لجنة شكلها اتحاد الكتاب التونسيين وتضم كلا من د. محمد البديوي (رئيس الاتحاد) صلاح الدين الحمادي / المولدي فروج / محمد الهادي الجزيري .

نص اهداء الديوان كالتالي : (إلى أرواح الشهداء الذين غيروا بدمائهم الزكية دروب الخلاص فكانت الثورة وكالات الحرية : إلى كل من يسعى بإخلاص إلى بناء تونس الحديدة القائمة على التنوع والاختلاف والتفاعل ، إلى الذين يرفضون منطق القوة ويتصرون لقوة المنطق من أجل أن تكون تونس أجما من كل البلدان) .

تصدر الديوان مقدمة تحت عنوان (وطن القصيدة وقصيدة الوطن) بقلم د. محمد البديوي وهي مقدمة تعريفية وافية عما ورد فيها قوله : (أن هذه القصائد وإن انتسبت إلى شعراء عديدين تنوعت أتنماءاتهم واختلفت مدارسهم ورواهم فأنهم يتفقون على شئ يتحد حوله الجميع أنه حب تونس والاعتزاز بالانتماء لها فكانت القصيدة وطن الشعراء وكان الوطن أجمل قصيدة تغنوا بها جميعا ورغم مظاهر المعاناة المتعددة ومخلفات الاستبداد على كل الفئات كان الأمل غالبا لصياغة

أما (الكتاب الثاني) في هذا التأليف فقد أفرد المؤلف لـ (مقالات مختارة من الجواب) وهذا عنوانه ، ويعتبر هذا الكتاب تمما للأول إذ هو يضم التطبيق على التنظير والبحث الذي استغرقه الكتاب الأول بفصوله الخمسة والعناوين الفرعية لكل فصل التي من شأنها أن تيسر بحثه لتلقيه .

ومن المقالات التي اختارها في الكتاب الثاني نذكر في الطبع الشعري والطبع الفلسفي / في حاجتنا إلى معجم لغوي عصري / في المساواة بين المسلمين والنصارى / أي اللغات أصح ؟ / في التعصب / في الحرية / في الثورة الشعبية بتونس سنة 1864 / الوقائع المصرية في عهدها الأول .

كما ضمّ هذا الفصل مجموعة من الصور للشدياق وجريدته « الجواب » هذه .

ومن الواضح أن المؤلف قد بذل جهدا كبيرا لإيجاز كتابه هذا الذي يعتبر إضافة لما كتب على أجماع فالشدياق - وهذا اسمه الكامل - .

نشرت الكتاب دار سحنون للنشر والتوزيع وهي إحدى أهم الدور التونسية التي عنت بالكتاب العربي الاسلامي . عدد صفحات الكتاب 260 صفحة من القطع الكبير . سنة النشر 2011 .

ديوان الثورة / الجزء الأول تقديم د. محمد البديوي (تونس)

صدر الجزء الأول من كتاب بعنوان « ديوان الثورة - الجزء الأول » ويضم أكثر من أربعين قصيدة لشعراء تونسيين مختلفين في الأهمية ومن أجيال مختلفة . كما توزعت القصائد على العمودي والحر وقصيدة النثر .

وطن جميل يتسع لكل أحلام الشعراء والكادحين تحقيقاً
لأرادة الحياة التي تغنى بها شاعرنا الخالد).

بين القصائد الهامة في هذا الديوان قصيدة الشاعر
أدم فتحي (ليتني حجر) التي سبق وأن نشرت في أكثر
من منبر إعلامي وهي قصيدة طويلة نسبياً.

أما الشاعرة الراحلة زبيدة بشير فكانت الثورة
عنواناً ومنطلقاً لقصيدتها (كيف أنساها) ومنها مطلعها:

(قفوا لتونس... إن الفجر لبأها)

فأشرقت شمسها والمجد حبابها

قفوا لها... إنها تزهو بغرتها

بين «السمندل» و«الفنيقي» مأواها)

وهي قصيدة غنائية تنتمي لعالم زبيدة بشير الشعري،
ومن قصيدة (تونس) للشاعر عامر بوعزة نقرأ:

(بيتنا التونسي

بأسماؤه التلفزيونية

والعربيات التي تحرس الليل من ساكنيه

وطن يتجمع في غيمة

وطن أبيض ونقي

تقاطر منه دم الكلمات

رسم الثائرون بأجسادهم فتحة في جدار الظلام
وقالوا لاجنحة النور: هتي

«لقد صرخت في العروق الدماء»

ألا زفرني في سماء الوطن).

جاء الديوان في 216 صفحة من القطع المتوسط.
وقد نشر بتشجيع من وزارة شؤون المرأة تقديراً لمساهمة

الشاعرات التونسيات - كما ورد نصاً على الغلاف
الأخير من الكتاب.

و هناك ملاحظة أخرى بأن الكتاب صدر (احتفاء بالثورة
التونسية واحتفالاً بمرور 40 سنة على تأسيس الاتحاد
منشورات دار المسار للنشر والتوزيع 2011.

«الشمعة والدرويش»

حميد سعيد يتحدث

هشام عودة (الأردن)

في السنوات الأخيرة أخذ بعض النقاد والدارسين العرب
بما سبقهم إليه الغربيون بأصدار كتب هي عبارة عن حوار
طويل مع أحد المبدعين، متكامل فيه مراجعة شبه كاملة عن
أدب وحياة هؤلاء المبدعين ومازلنا نتذكر الكتاب - الحوار
المعنون «أياها همنغواي» الذي أجراه صحفي أمريكي مع
أرنست همنغواي، وكذلك كتاب «رائحة الجفوة» الذي
جاء فيه أحد الصحفيين الروائي غابريل غارسيا ماركيز.

ومن الكتب العربية التي نحت هذا المنحى كتاب
بعنوان «الشمعة والدرويش - حميد سعيد يتحدث»
وهو من تأليف الشاعر والصحفي الأردني هشام عودة.

ومن الواضح أن هذا النوع من الحوارات الطويلة
التي تشكل مادة كتاب ليس بمقدور أي صحفي ثقافي
أن ينجزها إذا لم يكن على معرفة. بمن يحاوره، معرفة
أدبية يفترض فيه أن يكون قد قرأ كل نتاجه وما كتب
عنه. ومعرفة شخصية أيضاً فهذه مسألة مكتملة.

ولما كان الشاعر العراقي حميد سعيد يقيم في
العاصمة الأردنية عمان فإن مؤلف الكتاب ومجري
الحوارات هشام عودة على صلة شبه يومية به.

سمفونية ما كتب عن الشاعر من دراسات نقدية سواء ما صدر منها في الكتب أو ما نشرته الدوريات.

ونشير هنا أن هذا الكتاب هو ثاني كتاب حوارى للمؤلف هشام عودة إذ سبق له أن أصدر كتاباً تحت عنوان «وهج الأسئلة - أحمد المديني يتحدث - منشورات دار أزمنة - عمان 2010».

كتاب «الشمعة والدرويش» جاء في 204 صفحات من القطع المتوسط - منشورات دار دجلة (عمان - بغداد) 2010.

«أدب البورتريه النظرية والإبداع» للدكتورة جلييلة الطريطر (تونس)

صدر للنائقة والباحثة الجامعية التونسية د. جلييلة الطريطر كتاب جديد بعنوان «أدب البورتريه - النظرية والإبداع».

نقول في مقدمته أن (هذا الكتاب بأني مكملًا ومطورًا لمسار بحثي موحد يسعى إلى الاشتغال بسرديات المحكيات المرجعية الذاتية التي أضحت تعرف بـ «كتابات الذات». وتتمثل السيرة الذاتية ومحكي الطفولة والمذكرات واليوميات والرسائل الخاصة والبورتريه وهو موضوع وراستنا هذه).

وتذكر في مقدمتها هذه أيضًا: (أن احتفاءنا بدراسة البورتريه من خلال نص الريعي «وجوه مرت» هو اذن في المقام الأعمق متابعة نظرية وتطبيقية لمحاولة تعميق الوعي بالأسئلة المنهجية والاستيمولوجية الكبرى التي تثيرها عموما منزلة أدب الذات المخصوصة وهي أسئلة تتعلق أولا بمراجعة مفهوم الانتفاع المرجعي في سرديات

يبدأ الكتاب بالملاحظة التالية من هشام عودة : (أجريت هذه الحوارات في شهور أيار وحزيران وغيور - أي ماي وجوان وجويلية - من صيف عمان 2010 ومعظمها تم في مقهى بيت القمح بشارع الجاردين).

ثم هناك ما يشبه المقدمة تحت عنوان «قصة كتاب» ورد فيها أن فكرة الكتاب الحوار راودته منذ أن أقام حميد سعيد في عمان عام 2003. ولكنه كان يطلب من المؤلف أن يترث، ولم تتحول الفكرة إلى كتاب إلا عام 2010 ويذكر ان الشاعر حميد سعيد قد قال (في هذه الحوارات ما لم يقله من قبل ويمكن للباحثين والدارسين والمهتمين بمتابعة تجربة الشاعر أن يجدوا كثيرا من الدلالات والتفسيرات في ثنايا هذا الحوار).

لكن هناك مقدمة أخرى للكاتب للروائي والقصص الفلسطيني رشاد أبو شاور وقد جاءت تحت عنوان (يعيش بالشعر ويثّ يرفع عاليا مجد التمثال) وقد ذكر أبو شاور ان ما يكتبه ليس مقدمه بل (كلمة حب).

وما ورد فيها قوله: (حميد سعيد شاعر كبير، أمن بالشعر وسخر حياته للشعر، حتى وهو يكتب المقالات في الصحافة العراقية والعربية، مشرقية ومغربية. راهن على شاعريته ونماها فهي جوهر حياته ومعناها وهو بالشعر رفع عاليا كل ما يؤمن به من قضايا كبيرة تستدعي شعرا كبيرا أصيلا). ضم الكتاب خمسة لقاءات ويختتم بشهادات عن الشاعر وهي: الموريسكي الذي لا يتعب لأنصاف قلعي / انه حميد الشاعر الإنسان للدكتور سمير قطامي / قصيدة الشخصية في شعر حميد سعيد - مقاربة أولى لراشد عيسى.

هذا الكتاب مهم في موضوعه فهو حافل بالصدق والبرح الأصل. ونعتقد أنه يشكل نعمة مختلفة في

الكتابة الذاتية وأشكال تحقيقه فيها كما تتعلق ثانياً بالتساؤل عن مفهوم الحقيقة المرجعية في مثل هذه النصوص وعن مستويات أدبيتها باعتبارها نصوصاً صادرة عن تجارب واقعية لكتاب متمرسين بفن الكتابة. فإلى أي حد يمكن القول مثلاً بأن أساليب تمثيل الماضي في المحكيات الذاتية - كما تراءت لنا في نص البورتريه الذي نشغل به - مع المعادلة المرجعية ولا تدخل عليها الضيم؟

سبق للدكتورة جلييلة الطريطر أن أخرجت رسالة دكتوراه الدولة في موضوع السيرة الذاتية. كما أخرجت دراسة نقدية في إطار مراجعة المفاهيم السردية مطبقاً على السيرة الذاتية «كتابة الذات في السيرة الذاتية وتحليلاتها لدى لطيفة الزيات ونوال السعداوي».

وزعت المؤلفات الكتاب إلى ثلاثة فصول هي : الفصل الأول (وجوه مرت قراءات إجتماعية) ويضم : 1 - في مفاهيم عتبات النص. 2 - في مسالك تجنيس النص. والفصل الثاني (خصائص بنية السرد في وجوه مرت) وفيه : 1 - تمهيد، 2 - في بنية البورتريه النصية 3 - وجوه مرت بورتريه سيري.

أما الفصل الثالث فبعنوان (في النص المرجع). ويضم : 1 - تمهيد 2 - الشخصية في البورتريه التخيلي 3 - الشخصية في البورتريه المرجعي 4 - الوظائف المرجعية من خلال «وجوه مرت».

ويضم القسم الرابع هذا اشتغالا على عدة عناوين منها : التاريخ على المدى القصير أو التاريخ المصغر / التاريخ على هامش التاريخ / افتتاح النص ومفهوم الحقيقة المرجعية / التوسع المرجعي / التحيين التذكري / وضعية النص الاستيمولوجية.

في خاتمة هذا البحث المتأني ترى المؤلفة (ان) الشخصيات الاستثنائية في «وجوه مرت» ليست أولاً ولا أخيراً تبيرا على ما هو فردي وهي لا تنحصر فيه أصلاً كما هو شأن البورتريه لدى التوحيد بل هي شخصيات تنتظم وفق رؤية تاريخية اجتماعية تصهر بينها في سياق الفضاء الواحد : العراق الجنوبي في آخر النصف الأول من القرن العشرين وبذلك تندرج الوجوه المرسومة ضمن رسم جماعي يجعل منها في عتبة العنوان الفرعي «بورتريهات عراقية» في آخر المطاف وهو تأويل من درجة ثانية يتخطى مستوى الأصالة على الشخصيات مفردة ليمحضها لدلالة سياقية محددة وغير قابلة لمطلق التعميم ومن هذه الجهة تقترب بورتريهات عراقية من نص بخلاء الجاحظ لأنها رغم عدم دورانها مثل النص المذكور على تنوع النموذج الواحد البخيل وإبرازه في صورة العارضة المتعددة - البخلاء - فأنها تبقى بورتريهات عراقية تنهض بلاغة مقامها التخصيصية بوظيفة إعادة بناء سياق اجتماعي وثقافي مصغر تأتلف فيه هذه الوجوه...

جاء الكتاب في 156 صفحة من القطع الكبير منشورات دار محمد علي الحامي (تونس) ودار الانتشار العربي (بيروت) 2011.

ظاهرة المحلية في السرد المغربي لمصطفى يعلى (المغرب)

آخر إصدارات الباحث والناقد المغربي د. مصطفى يعلى كتاب بعنوان «ظاهرة المحلية في السرد المغربي» والكتاب كما ورد في الشرح المدون تحت عنوانه «حفر عن خصوصيات المجتمع المحلي في نصوص القصصين المغاربة الرواد».

هذا الكتاب في الأصل بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا وقد نوقش عام 1984، ثم يذكر الأسباب التي حالت دون نشره في وقته.

ويشير إلى أن الجيل الذي عني بدراسته من الساردين المغاربة هو (جيل الاستعمار) وكيف كان موقفه (تجاه الآخر العدواني المتعالي والتسلح بالعلم والمنجزات التكنولوجية المعجزة) ويرى أن الفارق بين ماكان واليوم حيث (كوننا نملك اليوم من التغييرات السياسية والفكرية والإقتصادية ومن التقنيات الجمالية والآليات الأجرائية ما يمكننا من المواجهة بصورة أكثر دقة ووعيا وثقة بالذات).

يقع الكتاب في قسمين الأول (ظاهرة المحلية) ويتكون من أربعة فصول هي : ظاهرة الحياة / المحلية تجليا ابداعيا / المحلية نزعة / المحلية دعوة.

والقسم الثاني (محاكية السرد المغربي) ويقع في أربعة فصول أيضا هي : العنقا المهددة بالتحول / أصيلة مرتعا لشطارة الطفولة المستعادة / الرؤية النقدية الإصلاحية للمجتمع المحلي / المحلية معبرا للالتزام.

ويتوصل الباحث إلى القول بأنه (قد ثبت فعليا من خلال خصوصيات المجتمعات التي عاجلها المنجز السردى المغربي بكيفية أو أخرى وجود ظاهرة مخصوصة هي ظاهرة المحلية في السرد المغربي خلال الفترة الممتدة بين أوائل الأربعينات ونهاية الستينات من القرن العشرين).

ويقول: (قد كان السرد من الحقول المواتية لتتمظهر التجليات المحلية بصورة مجسدة ورحبة سيما وأن المغاربة اكتشفوا امكاناته الهائلة في التعبير عن القضايا الفردية والاجتماعية والوطنية والقومية والانسانية، لكنهم كانوا يعون المنطلق الصحيح للابداع السردى ونعني به البيئة المحلية التي عاينها المبدع وخبر أحوالها جيدا، ولعلمهم استفادوا في هذا من التجارب الماثلة شرقية وغربية فضلا عن الظروف الخاصة التي أملت عليهم ذلك).

من الكتاب الذين اشتغل على أعمالهم نذكر : أحمد عبد السلام البقالي / محمد ابراهيم بوعلو / عبد المجيد بن جلون / عبد العزيز بن عبد الله / محمد التازي / محمد عزيز الحبابي. والكتاب مهم في موضوعه كما نرى وهو مرجع للدارسين الذين يشتغلون على بدايات المدونة السردية المغربية منذ سنوات النشأة.

و د مصطفى ليلي اضافة إلى بحوثه هو كاتب قصة وله عدد من المجموعات المنشورة مثل : أنياب طويلة / دائرة الكسوف / شرح كالعنكبوت. ومن أبحاثه المنشورة: إمتداد الحكاية الشعبية / القصص الشعبي بالمغرب / السرد المغربي / القصص الشعبي.

يقع الكتاب في 346 صفحة من القطع الكبير - مطبعة الأمانة (الرباط) 2011.